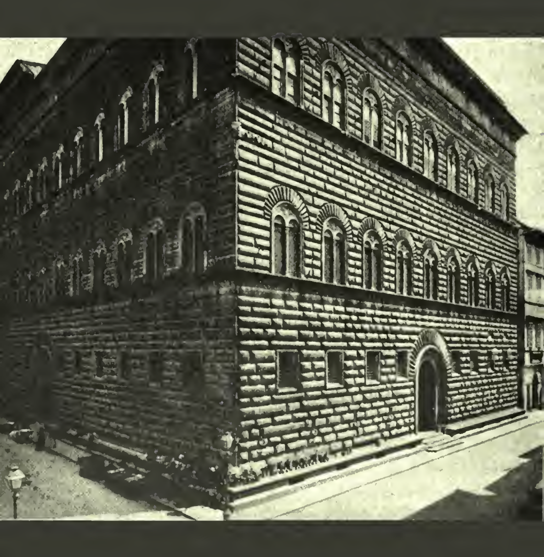


Die Entwicklungsgeschichte der Stile in der bildenden Kunst

Ernst Cohn-Wiener



Ein vollständ[...]ng „Aus Natur und Geistes[...] dieses Bandes.



Die Sammlung

„Aus Natur und Geisteswelt"

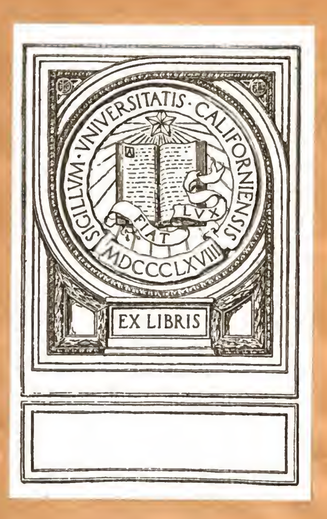
die nunmehr auf ein mehr denn zehnjähriges Bestehen zurückblicken darf und jetzt über 350 Bände umfaßt, von denen 70 bereits in zweiter bis vierter Auflage vorliegen, verdankt ihr Entstehen dem Wunsche, an der Erfüllung einer bedeutsamen sozialen Aufgabe mitzuwirken. Sie soll an ihrem Teil der unserer Kultur aus der Scheidung in Kasten drohenden Gefahr begegnen helfen, soll dem Gelehrten es ermöglichen, sich an weitere Kreise zu wenden, dem materiell arbeitenden Menschen Gelegenheit bieten, mit den geistigen Errungenschaften in Fühlung zu bleiben. Der Gefahr, der Halbbildung zu dienen, begegnet sie, indem sie nicht in der Vorführung einer Fülle von Lehrstoff und Lehrsätzen oder etwa gar unerwiesenen Hypothesen ihre Aufgabe sucht, sondern darin, dem Leser Verständnis dafür zu vermitteln, wie die moderne Wissenschaft es erreicht hat, über wichtige Fragen von allgemeinstem Interesse Licht zu verbreiten. So lehrt sie nicht nur die zurzeit auf jene Fragen erzielten Antworten kennen, sondern zugleich durch Begreifen der zur Lösung verwandten Methoden ein selbständiges Urteil gewinnen über den Grad der Zuverlässigkeit jener Antworten.

Es ist gewiß durchaus unmöglich und unnötig, daß alle Welt sich mit geschichtlichen, naturwissenschaftlichen und philosophischen Studien befasse. Es kommt nur darauf an, daß jeder Mensch an einem Punkte sich über den engen Kreis, in den ihn heute meist der Beruf einschließt, erhebt, an einem Punkte die Freiheit und Selbständigkeit des geistigen Lebens gewinnt. In diesem Sinne bieten die einzelnen, in sich abgeschlossenen Schriften gerade dem „Laien" auf dem betreffenden Gebiete in voller Anschaulichkeit und lebendiger Frische eine gedrängte, aber anregende Übersicht.

Freilich kann diese gute und allein berechtigte Art der Popularisierung der Wissenschaft nur von den ersten Kräften geleistet werden; in den Dienst der mit der Sammlung verfolgten Aufgaben haben sich denn aber auch in dankenswertester Weise von Anfang an die besten Namen gestellt, und die Sammlung hat sich dieser Teilnahme dauernd zu erfreuen gehabt.

So wollen die schmucken, gehaltvollen Bände die Freude am Buche wecken, sie wollen daran gewöhnen, einen kleinen Betrag, den man für Erfüllung körperlicher Bedürfnisse nicht anzusehen pflegt, auch für die Befriedigung geistiger anzuwenden. Durch den billigen Preis ermöglichen sie es tatsächlich jedem, auch dem wenig Begüterten, sich eine kleine Bibliothek zu schaffen, die das für ihn Wertvollste „Aus Natur und Geisteswelt" vereinigt.

Leipzig, 1910. **B. G. Teubner.**


SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS

Aus Natur und Geisteswelt
Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen
318. Bändchen

Die Entwicklungsgeschichte der Stile in der bildenden Kunst

Von

Dr. phil. Ernst Cohn-Wiener
Dozent an der Freien Hochschule Berlin

Zweiter Band

Von der Renaissance bis zur Gegenwart

Mit 31 Abbildungen im Text



Druck und Verlag von B. G. Teubner in Leipzig 1910



Inhaltsverzeichnis.

Erstes Kapitel.

Die italienische Renaissance.

Obgleich das italienische Mittelalter eines der am wenigsten erforschten Gebiete der Kunstgeschichte ist, weil der glänzende Mantel der Renaissance es allzulange dem Auge entzog, ist es doch fraglos, daß, während in ganz Europa die wichtigsten Stilbewegungen sich vollziehen, Italien zwar eine Fülle interessanter Stilerscheinungen, aber keinen einheitlichen Stil geschaffen hat. Während im Norden die romanische und die gotische Kathedrale sich entwickeln, behält die kirchliche Architektur Italiens den altchristlichen Basilikatypus mit dem Eingange an der Schmalseite und dem freistehenden Campanile bis in den Beginn der Renaissance hinein bei; daß am äußersten nördlichen Grenzsaum die eine oder andere Ausnahme unter nordischen Einflüssen stattfindet, beweist nur um so mehr die künstlerische Unselbständigkeit des Landes. Hand in Hand damit geht das Äußerliche der Stilbildung. Es ist bezeichnend, daß die Erscheinungen wesentlich von der Dekoration und von Malerei und Plastik getragen werden. Italiens Lage im Schnittpunkte der großen mittelalterlichen Kunstkreise mit Frankreich, Deutschland, dem maurischen Spanien und dem Byzantinischen Reich als Zentren, dazu die fortwährenden Kämpfe auf seinem Boden, die allen diesen Ländern für längere oder kürzere Zeit Anteil am Boden des Landes selbst gaben und ihnen so den direktesten Einfluß sicherten, all das brachte es mit sich, daß in Italien fast alles Autochthone mit fremden Anregungen verschmilzt und eine Fülle der verschiedenartigsten Erscheinungen ausbildet.

Es scheint fraglos, daß die Wege, die die Römer über die Alpen gebahnt hatten, noch für Jahrhunderte dem Kulturstrom als Bett dienten und einen ständigen Austausch zwischen Norditalien einerseits, Deutschland und Frankreich andererseits vermittelten. Beweisend ist, daß dieser Austausch schon in karolingischer Zeit nicht weniger intensiv war als im späteren Mittelalter. Denn

die kurz vor 835 gearbeitete Umkleidung des Hochaltars von St. Ambrogio in Mailand mit getriebenen Goldreliefs und zarten Zellenschmelzplatten gehört dem Stil der karolingischen Schule von Reims an. Mag nun ein Meister dieser Schule die Reliefs gearbeitet haben, oder gar der Reimser Stil in Italien entstanden sein, was mir sehr unglaubhaft ist, da er sich sonst in Italien absolut nicht nachweisen läßt, so steht doch in jedem Fall die Wechselwirkung zwischen beiden Kunstbezirken fest. Wenn Norditalien irgendwelche Formen bildet, so finden sie sich stets nördlich der Alpen wieder. Das bandartige Flechtornament, das sich aus der altchristlichen Dekoration in der Lombardei entwickelt, findet sich gleichzeitig bei süddeutschen Fibeln. Ob der Ursprung dieses Ornamentes nördlich oder südlich der Alpen liegt, kann hier nicht entschieden werden, sicher scheint, daß es in Italien seine Verwendung als Architekturornament erhielt und als solches wieder nach dem Norden kommt, wo man es im romanischen Mittelalter, in dessen Flächenstil es sich ganz naturgemäß einschmiegt, in Süd-Frankreich so gut findet wie in Deutschland und besonders häufig in der Schweiz. Andere norditalienische Bauteile finden sich besonders häufig im deutschen Sachsen; wie das auf zwei Löwen ruhende Portal in Königslutter umgebildet wurde, haben wir schon gesehen. Allein die Einflüsse, die vom Norden nach dem Süden gehen, sind viel durchdringender. Während Deutschland die italienischen Ornamente nur gelegentlich aufnimmt und seinem Stil assimiliert, gehen andererseits die wichtigsten Elemente des romanischen Stiles in Deutschland vollkommen in den Besitz der norditalienischen Kultur über und werden dort mit außerordentlicher Intelligenz angewandt. Bedeutender noch ist sicher der Einfluß Frankreichs gewesen. Stilformen der französischen Plastik finden sich überaus oft fast Linie für Linie in der italienischen Skulptur vor, bis dorthin, wo mit der Familie der Pisani die gotische Plastik ihre Herrschaft in Italien antritt. Wie stark die italienische Gotik von der französischen abhängig ist, lehrte schon ein Beispiel wie das Karlsreliquiar in Bologna (Band 1, Abb. 53). Ihre Herrschaft ist unbestritten, aber sie wird sehr dekorativ empfunden. Man kann sagen, daß die Gotik in Italien alle anderen Formen verdrängt, aber wesentlich als Stil des Wimpergs und der Fiale angewandt wird. Während man sich ihre Gewölbekonstruktion zunutze macht, ihre Dekoration verwertet, scheut man jede konsequente Durchführung der Verti-

kale. Die lange Bekanntschaft mit dem dekorativen maurischen Spitzbogen hat vielleicht das ihrige hierzu getan. Vollends dekorativ wird die Gotik dort, wo sie mit orientalischen Stilelementen in Berührung kommt, wie in Venedig. Hier verwandeln sich ihre mindestens in sich konsequenten Formen in eine elegante Steindekoration von der feinen Arbeit durchbrochener Spitzen. Man arbeitet, um die Zartheit des Eindrucks zu steigern, hier selbst mit Kontrastwirkungen, setzt auf solche zarten Arkaden ein derbes Obergeschoß, wie beim Dogenpalast, oder neben sie als Gegensatz das geschlossene Mauerwerk, wie an Ca d'oro.

Dieser orientalisierende Einfluß ist der Hauptfaktor in der Kunst Italiens. Auf zwei Wegen gelangt er während der ganzen Dauer der romanischen Zeit ins Land. Zunächst mit dem Strom der byzantinischen Kunst, die Italien in einzelnen Gebieten vollkommen durchtränkt und vor allem im venetianischen Gebiet und in Unter-Italien ihre Werke hinterlassen hat, darunter Mosaiken, die in engster Abhängigkeit vom Mutterlande stehen. Dann aber mit der maurischen Strömung, die von Spanien her nach Sizilien und Unter-Italien fließt, und mit den byzantinischen Formen verbunden hier eine Kunst von orientalischer Mannigfaltigkeit erschafft, die dem maurischen Spanien an Reichtum der Ornamentformen, der Arabesken und an Farbenpracht kaum nachsteht. Mit bunter Inkrustation werden die Außenwände, mit leuchtenden Mosaiken die Innenräume der basilikalen Kirchen geschmückt, Burgen und Schlösser erheben sich, und zu der Mannigfaltigkeit der Formen gesellt sich die Mannigfaltigkeit der Betätigung. Diese phantasievolle Kunst dringt von Unter-Italien ebenso nordwärts vor, wie die norditalienische südwärts, und man kann in Mittel-Italien geradezu den Punkt bezeichnen, an dem die beiden Kunstkreise sich schneiden. Die Feststellung wird allerdings kompliziert durch einen dritten Strom, der von den Überresten der römischen Antike auf dem Boden des Landes ausgeht, und gegen das Ende der romanischen Epoche sich so intensiv ausbreitet, daß man geradezu von einer Proto-Renaissance (Ur-Renaissance) gesprochen hat, obgleich diese Zeit die antike Kunst willenloser übernimmt, sie weniger umbildet, als die Renaissance es später getan. Die Frucht ist in Mittel-Italien die antikisierende Umgestaltung vieler Architektur-Ornamente und die Kunst des ersten Meisters aus dem Kreis der Pisani, des Niccolo, der, noch der romanischen Kunst angehörend, ohne das Vorbild der römischen Sarkophage

schlechterdings nicht denkbar ist. Noch intensiver ist diese Bewegung in Süd-Italien, wo die geniale Persönlichkeit des Hohenstaufen Friedrich II. zu dieser Zeit für die Kunst dieselbe Rolle spielt, wie Karl der Große für die karolingische Renaissance. Er errichtet Triumphbögen mit Skulpturen, und man staunt über den antiken Geist in den Überresten des Werkes. Er schreibt ein Buch über die Falkenjagd, und die Illustrationen dazu geben die Tierformen mit der subtilen Genauigkeit eines zoologischen Werkes. Man muß freilich feststellen, daß der Einfluß der hohen maurischen Kultur gerade hier den Boden sehr geebnet hatte.

So ergeben diese verschiedenen Kunstströmungen in der Art, wie sie sich entwickeln und sich begegnen, so mannigfaltig differenzierte Stilformen, daß Italien im romanischen und gotischen Mittelalter zwar außerordentlich produktionskräftig ist, aber wenig Werke geschaffen hat, in denen sich nicht irgend etwas von fremden Vorbildern spüren ließe. Allein mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts wechselt das Bild vollständig. Nun ist es Italien, das vollkommen aus eigener Kraft einen Stil zeugt, der, wie kaum der gotische, die ganze europäische Kunst in seinen Bannkreis gezogen hat, den Stil der sog. Renaissance.

Für uns Heutige hat des Wort Renaissance nicht mehr den Sinn, den es einst hatte: Wiedergeburt der Antike. — Wir, die wir einen Stil nicht mehr analysieren nach den äußerlichen Detailformen, sondern nach der Art, wie sie sich zum Ganzen fügen, nach der Seele des Stiles — wir sehen, wie die Renaissance die antiken Formen nur in den Dienst ihrer ganz selbständig gerichteten Absichten stellt. Für uns bedeutet sie eine Wiedergeburt der starken Persönlichkeit, der schaffenden Kraft des Menschen, welche die Formen der antiken Kunst, die sie vor Augen hatte, ganz selbständig verwertete. So ist es kein Zufall, daß in erster Linie Architektur und Kunstgewerbe ihre Dekoration aus dem Formenreichtum der antiken Welt schöpften, die anderen Künste nur hin und wieder ein Glied aufnehmen. Von hier aus beantwortet sich auch die Frage, warum man denn gerade an die römische Antike sich hielt, und nicht an die hellenische, deren Werke doch in Unteritalien noch vor aller Augen standen, denen aber sogar die unteritalienische Proto-Renaissance keine Formen entnommen zu haben scheint. Die Meinung, man hätte die römische Kunst gewählt, weil die italienischen Städte stolz waren, ihren Ursprung von Rom abzuleiten, leuchtet uns nicht mehr ein. Es scheinen

vielmehr innere Gründe dafür maßgebend gewesen zu sein, vor allem, daß die Freude am Reichtum und am Prunk, die dieser frohen Zeit so eigen ist und in ihren Festen und Bauten so hohen Ausdruck findet, in den reichen und bewegten Formen der römischen Bauornamentik sich eher befriedigen mußte, als in den schlichten, griechischen Architekturen, dann, daß die Renaissancebauten Mauerbauten waren, bei denen vor allem Wände dekoriert werden sollten, so daß sie in römischen Bauten mit ihren reich dekorierten Mauern ein gegebenes Vorbild hatten, während der griechische Säulenbau mit seinen frei tragenden Stützen weniger in Betracht kam. Denn die antike Kunst hat nicht die Renaissance gezeugt, vielmehr hat die Renaissance für ihre Zwecke antike Formen übernommen. Es ist kein Zufall, daß sie sich nicht in Rom entwickelte, wo die meisten und reichsten Römerbauten damals noch standen, nicht in der päpstlichen Stadt, sondern in Florenz, das fast ohne antike Überreste war, wo aber ein freies und starkes Bürgertum sich entwickelte in einem Kampf, der halb kaufmännische Konkurrenz, halb Ringen um die Macht war.

Diese Entwicklung der Persönlichkeit ist das wichtigste Ergebnis der vorhergehenden Jahrhunderte, und sie schafft die Renaissance. Während im Mittelalter die Kämpfe sich zwischen den Fürsten des Staates und der Kirche abspielten, sind nun allmählich die Städte durch ihren Handel genug erstarkt, um mit geworbenen Söldnern oder Bürgerheeren sich einen Platz in der Reihe der Fürsten zu erobern. Waren sie bisher Objekt des Streites zwischen den Fürsten, um ihres Reichtums willen, so erwerben sie jetzt mit diesem Reichtum das Recht ihrer Freiheit. Diese neue Macht hat in Italien vielleicht früher ihre Erfolge errungen, als nördlich der Alpen. Es genügt an die Schlacht von Legnano zu erinnern, wo der langobardische Städtebund Friedrich Barbarossa schlug. Es war der Stolz des Bürgers, Glied einer freien Stadt zu sein, die er mitregierte, und so entstanden alle jene kleinen aber mächtigen Stadtrepubliken. Aber es war derselbe Bürgerstolz, der den einzelnen antrieb, in diesem Staat unter den Mitbürgern sichtbar zu sein, hervorzuragen durch Macht und Wissen, und so erscheinen jetzt alle jene Mäzene, alle jene geschmackvollen Dilettanten, erwacht jenes große bewegte Leben der Epoche, das uns Heutigen noch das Bild einer gewaltigen Kraftentfaltung ist. In keiner Zeit war der Ehrgeiz so allgemeine Triebfeder für den Feldherrn wie für den Staatsmann, den Gelehrten wie den Künstler, in keiner Zeit

aber wurde auch der Tüchtige so geschätzt. Es ist bezeichnend für die Differenz zweier Weltanschauungen, wenn Dürer aus Venedig schreibt: „Hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer." Der Künstler des Mittelalters war fast stets anonym gewesen. Je mehr man sich aber der Renaissance nähert, auf desto mehr Künstlernamen trifft man. Während noch die Meister der Frührenaissance selten ihre Bilder signieren, und nur die allgemeine Wertschätzung das Ziel ihres Ehrgeizes ist, während Botticelli Truhenbretter bemalt, und Verocchio Turnierfahnen, kurzum noch das Gefühl vorhanden ist, daß jede Kunst dem Zweck sich unterordnet, setzt man später auf jedes lächerlich geringfügige Bildchen seinen Namen und arbeitet für seinen Ruhm, bis schließlich die Arroganz eines Barockmeisters wie des Cellini unerträglich wird, und der Neid gegen alle, die etwas können, sich bis zur Widerwärtigkeit steigert. Das geht so weit, daß man schon in der frühen Renaissance von dem kaum verlassenen Stil der Gotik mit allertiefster Verachtung spricht, so daß damals das Wort „Gotik" geprägt wird im Sinne einer barbarischen Kunst, über die die eigene antikisierende Art weit hinaus war.

Allein dieser Gegensatz war kein so tief einschneidender, wie die Epoche glaubte. Vielmehr hat sich auch die Entwickelung von der Gotik zur Renaissance ganz allmählich vollzogen. Schon die Gotik hat den Palasttypus hervorgebracht, der in der Renaissance der herrschende wurde. Die Rathäuser der Städte oder der Palast des Vogtes mußten in jenen Zeiten der Kämpfe von Stadt gegen Stadt, von Partei gegen Partei feste Gebäude sein, Kastelle im kleinen, in denen eine Verteidigung möglich war. So war der Typus vorgezeichnet: ein Bau, der nach außen möglichst fest sein mußte, dessen starke Mauern nur von kleinen Fenster durchbrochen werden durften, während im Hofraum freiere Dekoration sich entfalten konnte. Das ist die gegebene Form der Feste, wie schon die deutschen Burgen der romanischen Zeit sie haben und wie sie selbst dem Heidelberger Schloß noch zugrunde liegt. Diese kleinen Städte Italiens aber geben vielleicht seine reinste Form, weil dort die kirchlichen Einbauten fehlen, die in Deutschland üblich sind. Ihr Grundriß ist quadratisch, die Mauern sind nur in ganz kleinen Fenstern und knappen Türen nach außen geöffnet, der kraftvoll horizontale Abschluß des Daches ist mit wehrhaften Zinnen gekrönt; und die kleinen Simse, die sich unter den Fenstern um das Gebäude herumziehen, dienen eher dazu, der Kraft dieser Hori-

zontale durch die Wiederholung Nachdruck zu geben, als die Wand zu beleben. Nur der Wartturm, der notwendiges Erfordernis ist, durchbricht, senkrecht emporsteigend, die Richtung dieser ruhenden Linien. Nach dem Hof zu aber öffnen sich schon jetzt im Erdgeschoß säulengetragene Arkaden, umgürten weitgeöffnete Fensterreihen die oberen Stockwerke.

Wenn nun gegen 1420 die Bewegung der Renaissance einsetzt, so geben diese Kastelle die Form her für die Paläste der reichen Patrizierfamilien, sei es, weil das Ringen dieser Familien miteinander um die Macht, weil Kämpfe und Verschwörungen noch immer das Haus zu einer sicheren Burg zu machen zwangen, sei es auch nur, weil diese Form für den Palast die herrschende geworden war. Vielleicht scheint sogar dieses letztere wahrscheinlicher, denn allen diesen Palästen, und es sind in großen Städten wie Florenz deren eine ganze Zahl, fehlt der Wartturm und der Zinnenkranz. So ist die Horizontallinie noch kräftiger als Abschlußlinie gedacht; sonst aber ist die Ähnlichkeit vollkommen.

Auch dieser Palazzo der Frührenaissance ist noch vollkommen struktiv. Die Klarheit des Tektonischen ist Bedingung für jede Einzelform wie für die Anlage des Ganzen (Abb. 1). Scharf ist jede Begrenzungslinie ausgedrückt. Die Sitzbänke, die den Fuß des Palazzo Strozzi umgeben, sind nicht zufällig da angebracht, sondern haben denselben funktionellen Sinn wie die Basis der romanischen Kirche. Daß anderswo eine Basis sich einstellt, die wie bei der romanischen Kirche selbst bei ansteigendem Terrain die reine Horizontale gibt, zeigt deutlich die Absicht, eine feste untere Begrenzung zu schaffen. Ebenso stark ist die seitliche Begrenzung durch die scharfen Kanten, in denen die Wände zusammenstoßen. Am ausdrucksvollsten ist der obere Abschluß. Ein weit ausladendes Kranzgesims ist an die Stelle des Zinnenkranzes gesetzt worden, mit der ästhetischen Funktion, das Haus in stark betonter Horizontallinie abzuschließen. Es ist kein Zufall, daß zwischen der oberen Fensterreihe und dem Kranzgesims die leere Wand die Ausdruckskraft dieses Abschlusses noch steigert, kein Zufall, daß diese wichtige Linie in den Simsen sich wiederholt, die unter den Fensterreihen hinlaufen und hier nicht mehr, wie beim gotischen Palazzo, schmale Linien, sondern regelrechte Simse von äußerst kräftiger Profilierung sind. Die Horizontallinie ist die führende Linie im Bau. Hier eine Parallele zu ihrer Energie im romanischen Stil zu sehen, ist ganz logisch. Es wohnt der Horizontallinie hier dieselbe

konstruktive Absicht inne wie dort, den Bau in der sachlichen Linie der ruhenden Steine abzuschließen. Denn auch die Behandlung der Wand als abschließender Fläche ist bei beiden Stilen von gleicher Art. Nur daß die Renaissance zugleich die Tragkraft betont, die Mächtigkeit der einzelnen Quader innerhalb des Gefüges ausdrückt, indem sie die Fugen als vertiefte, beschattete Linien stehen läßt, die Oberfläche nicht ganz glättet (sog. Rustica) und

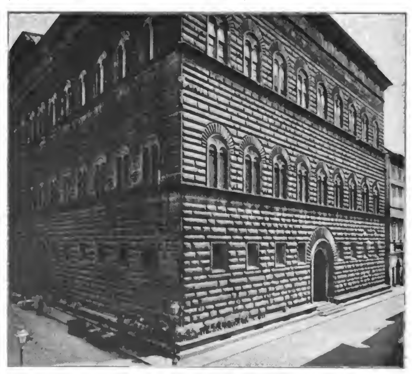


Abb. 1. Florenz. Palazzo Strozzi.

so die Wirkung einer kraftvollen Mauerfestigkeit erzielt. Fenster und Türen sind, wie es naturgemäß ist, nur Öffnungen in der Mauer, aber es ist für die Logik des tektonischen Gefühles ungemein bezeichnend, daß man den Bogen, der sie oben abschließt, in seiner Technik, dem Keilschnitt angibt. Denn die Rundung ist die empfindlichste Stelle des Fensters. Nun aber sieht man, wie fest die Steine ineinander verkeilt sind, und weiß, wie sicher der Bogen die darüber lastende Mauermasse trägt. Später wird sogar der mittelste Keilstein, wie der Schlußstein im gotischen Gewölbe, durch

seinen Schmuck noch besonders hervorgehoben (Abb. 3) weil er dem Bogen den sicheren Zusammenhalt gibt. Ebenso schließt sich der Hof an den ursprünglichen Plan der Gotik an, nur daß in die Dekoration die korinthischen Säulen, die Rundbögen, die antiken Simsprofile eintreten, und Arkaden und Fenster mit reicherem Schmuck beleben. Außerordentlich malerisch ist der Ausblick unter den hohen Bogen des Erdgeschosses heraus in den Hof. Keine Frage, daß der reiche Bürger hier auf die repräsentative Erscheinung Wert legte.



Abb. 2. Rom. Fenster der Cancelleria.

Es war eine Notwendigkeit, daß, je ruhiger die Zeiten wurden, je mehr man das Bewußtsein verlor, das Haus sei ein Kastell, um so mehr diese Dekoration auch auf die Fassade überging. Man hat diese Gestaltung zu einem Charakteristikum der Hoch-Renaissance gemacht, allein auch hier vollzieht sich der Übergang ganz allmählich. Ein Palast, wie die um 1500 von Bramante gebaute Cancelleria, gleicht noch im wesentlichen dem Frührenaissance-Palast. Genau so fest im Umriß und in der Begrenzung, sind auch bei ihm die Horizontallinien der unter den Fenstern durchgeführten Simse noch die wichtigsten Gliederungen, scheint die Wand von ungebrochener Festigkeit, sind die Fenster von gleicher Kleinheit (Abb. 2). Aber in der Behandlung der Mauerflächen machen sich

dennoch neue Tendenzen fühlbar, wenn auch nur in den beiden oberen Geschossen, während das untere der starke Träger bleibt. Man muß eine ruhige Wandfläche, wie die des Palazzo Strozzi, damals beinahe schon als kühl, als unbelebt empfunden haben; wie die Stärke der Zeit im Widerspiel der strebenden Kräfte sich äußert, so gestaltet man die Mauer ausdrucksvoller, indem man außer der wichtigen Horizontale, die die Hauptlinie bleibt, die Vertikale als Wandgliederung anwendet, zwar nur schüchtern als antikisierender Pilaster zwischen die horizontalen Simse gestellt und wenig aus der Wand hervorspringend, aber um so wirksamer, als sie zugleich den Fenstern, die sie umgrenzt, eine Betonung innerhalb der Fläche gibt. Das Fenster ist jetzt nicht mehr ein Loch in der Mauer, sondern selbständiger Bauteil. Es wird durch einen Rahmen gegen die Mauerfläche abgegrenzt, außerordentlich energisch dadurch, daß dieser nur innen den Konturen des Fensters folgt, außen aber vollkommen rechteckig ist. Allein obgleich diese Zusammenfassung des auf antiken Pilastern ruhenden Bogens durch das begrenzende Rechteck sehr geistvoll ist, wird man gerade hier einen Zwiespalt fühlen, der das Wesen der neuen Absicht charakterisiert. Keine Frage: gegenüber der strengen Folgerichtigkeit der Wand beim Palazzo Strozzi beginnt nun eine Dekoration die Wand zu gliedern, die einen eigenen Ausdruck hat und die Struktivität der Mauer vernichtet. Es ist kein Zufall, daß das Kranzgesims hier weit weniger vorragt, an den äußersten Ecken Pilaster die scharfen Kanten der zusammenstoßenden Wände abschwächen, die horizontalen Simse verdoppelt werden, und dadurch den Hauptlinien viel von ihrer Kraft genommen wird, sie gewissermaßen zerfließen. Unzweifelhaft bedeutet auch hier der neue Reichtum des Ausdrucks eine Schwächung der Gesetzmäßigkeit. Und nun kann man stufenweise die konsequente Weiterentwicklung dieser Prinzipien verfolgen, wie Fenster und Pilaster allmählich immer kräftiger, die Wände immer schwächer werden, bis schließlich die Bibliothek von Sansovino in Venedig (Abb. 3) am Ende der Epoche die letzte Stufe bezeichnet, auf der eine einheitliche Wirkung, allerdings bereits von ganz malerischer Art, noch möglich ist. Die Wand des Untergeschosses öffnet sich in weiten Bogen, die durch dekorierende Säulen voneinander getrennt sind. Noch ziehen über ihnen die Simse und Friese in horizontalen Reihen, aber die beherrschende Kraft ihrer Linien zersetzt sich. Ein dorischer Fries mit Tropfenregula, von deren vermittelndem Sinne schon die Rede

war, führt vom Untergeschoß aufwärts, und ebenso allmählich oberhalb des trennenden Simses die Balustergalerie. Es kommt dazu, daß nicht nur die oberen Säulen mit den unteren korrespondieren, sondern daß die oberen Säulen innerhalb der Balustergalerie auf isolierten Sockeln stehen und so die Linien der unteren Säulen für das Auge geradezu fortsetzen. Wie die Fenster dieses Stockwerks eleganter, zierlicher sind als die Bögen des Untergeschosses, auf denen es lastet, so ist auch die abschließende Horizontale noch weicher behandelt als das trennende Sims zwischen beiden. Sie ist geradezu aufgelöst, nach der einen Seite in ein breites Friesband von



Abb. 3. Venedig. Markusbibliothek.

kränzetragenden Putten, durchbrochen von kleinen Fenstern, nach der anderen in eine freistehende Balustergalerie (Attika), die den ganzen Bau weich in die Luft sich lösen läßt. Allein auch diese Auflösung wird von den vertikalen Linien unterstützt. Die Putten im Fries nehmen die Linien der Säulen auf und führen sie in eine Basis herauf, auf der jedesmal eine Statue steht, von allegorischer Bedeutung, was nebensächlich ist, aber mit der Funktion, auch die letzte Horizontallinie, die obere Begrenzung der Attika, zu zerstören und den Abschluß noch weicher zu gestalten. Es beginnt also die Auflösung der Horizontallinie zugleich mit der Auflösung der Wand weiter vorzuschreiten und zu dieser tatsächlichen Auflösung der Wand durch die Durchbrechung gesellt sich ihre optische durch das starke

Wechselspiel von Licht und Schatten in der reichen Dekoration. Gerade die Dekoration zeigt sehr klar das Vorschreiten zur Hochrenaissance. Auch sie verwendet mit Vorliebe Architekturformen. Aber während die frühe Renaissance ganz flache Formen isoliert benutzt (Abb. 2), häuft die Hochrenaissance weit ausspringende Formen. Man kann nicht sagen, daß die Dekoration formenreicher geworden ist, aber die Formen drängen sich so aneinander, daß von der Wand kaum etwas übrig bleibt. Es ist von derselben Art, wenn die Hochrenaissance in der Flächenfüllung an Stelle der einfachen, dünnen, aber klargeführten Ranken der frühen Zeit das volle, quellende Ornament bringt, die breithängenden Kränze und schweren Füllungen (Abb. 3). Alles aber ist aus dem Ornament der römischen Antike geschöpft, das in der Weise des Stiles umgestaltet wird. Ein Bau wie etwa der bereits dem Barock zugerechnete Palast Pesaro in Venedig führt alle diese Absichten zur letzten Konsequenz. Hier ist die Wand völlig verschwunden. Selbst der Rest, der in der Bibliothek Sansovinos an den Seiten der Säulen steht, hat einer Säule Platz gemacht. Ebenso ist neben die Horizontallinie nun völlig gleichberechtigt die Vertikale getreten. Die Gesimse verkröpfen sich oberhalb der Säulen und das Auge wird ohne Hindernis vom Erdboden bis herauf ans Dach geführt. Dieser Widerstreit zwischen den Richtungslinien wird noch ausdrucksvoller durch das starke Vor- und Zurückspringen der Gliederungen, das so lebendig wirkt, eben weil die Wand verschwunden ist. Kurzum, die Absicht ist möglichster Reichtum auf Kosten des Tektonischen, von dem nun auch nicht mehr das geringste Element äußerlich sichtbar in die Erscheinung tritt. Wand und Dach sind durch die Dekoration vollkommen verdrängt, und über die Fassade hin gleitet von oben nach unten, von Seite zu Seite im regelmäßigen Wechsel des Vordrängens und Zurücktretens das Licht, so daß eine vollkommene Wellenbewegung entsteht. Auf diesen Tendenzen baut sich dann der Barockstil auf.

Das Kunstgewerbe entwickelt sich in paralleler Richtung. Die Frührenaissance ist nicht reich an Möbelformen. Die Truhe steht als rechteckiger Kasten mit schwerem Sockelprofil fest auf dem Boden, durch ein ebenso strenges Profil kräftig nach oben abgeschlossen, die Kanten der Seitenwände scharf zusammenstoßend, die Wände mit linearer Malerei, mit Intarsien oder flachem Stuckrelief wandmäßig geziert. All das aufs engste verwandt mit

der Gestalt des Frührenaissance-Palastes, und die Entwicklung geht auch in paralleler Richtung weiter. Die Dekoration überwuchert die klare Struktur, und die Festigkeit des Gerätes wird vollkommen aufgegeben. Man setzt es auf katzenartig vorschnellende Löwenklauen, die einerseits die Truhe vom Boden anheben, ihr jede Schwere des Stehens nehmen, andererseits den Körper des Gerätes in weichen Linien in den Boden führen. Diese Linien nimmt das Gerät auf. Der Leib der Truhe biegt sich nach der Mitte zu aus, um nach dem Deckel zu wieder schmäler zu werden, und so die bewegte Form des Gerätes als weiche Kurve endigen zu lassen. Ist schon durch so starke Bewegung dem Gerät das Kastenartige genommen, so tritt die überaus lebhafte Dekoration des Körpers mit reichem figürlichem und ornamentalem Schnitzwerk dazu, um vollends jede Fläche zu zerstören. Ebenso entwickelt sich die Seite des jetzt bereits gedruckten Buches. Ihre Fläche war in der Frührenaissance von vollkommenster linearer Geschlossenheit, derart, daß die Ornamentranke oft dem Ideal der Flächendekoration, der Ranke des romanischen Stiles sich nähert, und die Bilder in genau so streng linearer Zeichnung sich dem Blatt einfügten. In der Hochrenaissance wird es durch die räumlich vertieften Bilder geradezu zerstört. Denn es ist fraglos, daß diese starke Zersetzung der Flächenstruktur Hand in Hand geht mit dem immer stärkeren Raumverständnis, das Plastik und Malerei entwickelt haben, und daß die Fläche des Reliefs, des Buches, des Tellers immer weniger tektonischen Zwang ausüben, immer mehr nur Malgrund werden.

Wenn irgendwo die Tatsache gilt, daß die fortschreitende Entwicklung von Plastik und Malerei mit der Lockerung der festen Struktur in Architektur und Kunstgewerbe Hand in Hand gehen, so in der Renaissance. Die beginnende Renaissance trifft Plastik und Malerei bereits als selbständige Künste an. Der innige Zweckzusammenhang, der den romanischen Stil so einheitlich macht, ist hier nie vorhanden gewesen, wenn auch dort, wo Plastik und Malerei der Architektur zum Schmuck dienen, in der Frühzeit diese Harmonie erreicht wird. In derselben Weise etwa, wie die archaische griechische Kunst aus dem Steinblock und den späten Formen griechisch-mykenischer Kunst allmählich den menschlichen Körper entwickelt, seine Glieder immer stärker zu beherrschen lernt, entwickelt die Renaissance unter den Gewandmassen, mit denen die auf lineare Schönheit gerichtete italienische Gotik die Gestalten verbirgt, die menschliche Form

zu immer größerer Freiheit, zu immer sichererem Verständnis. Der Weg, den Hellas in fast drei Jahrhunderten zurückgelegt hat, wird in kaum drei Generationen durchmessen. Die disziplinierte, gehaltene Kraft, die im Rahmen des Gesamtkönnens das Höchste leistet, fehlt diesem erregten Zeitalter des stärksten Individualismus.

Was Antike und Mittelalter uns lehrten, daß die Plastik, die zu höchster Konzentration des Inhalts auf die Einzelfigur zwingt, die eigentliche Trägerin des eindringlichen Körperstudiums ist, zeigt sich auch hier. Donatello (1386—1466) ist der erste, der in der Absicht, seine Gestalten vollkommen mit Ausdruck zu sättigen, jedes Glied ausdrucksvoll gestaltet. Bei seinen monumentalen Gewandfiguren ersticken zwar die gewaltigen Stoffmassen noch den Körper; was aber frei bleibt, Hände und Köpfe, wird mit der Gewissenhaftigkeit des Realisten durchgeformt. Die Art, wie Haut und Fleisch über den Knochen lagern, ist mit vollkommener Sicherheit gesehen und gegeben. Nicht ohne Absicht bevorzugt er das greisenhafte Modell, bei dem all diese Formen besonders ausdrucksvoll geschnitten sind. Er versucht auch schon, tiefer zu forschen, entblößt absichtlich immer größere Körperteile vom Gewande. Dennoch bleibt sein Körperstudium noch an der Oberfläche. Wir sehen noch nicht überall, wie die Muskeln sich voneinander scheiden, wie die Gelenke sich absetzen. Es bleibt etwas Wulstiges in seinen Akten, etwas Lässiges in der Haltung der ganzen Figur. Beides war notwendig. Seine Gestalten, oft selbst von einem architektonischen Hintergrund abhängig, sind fast stets für eine Ansicht bestimmt, da ihre Bewegungen wesentlich in der Fläche bleiben. Man hat den Eindruck, daß auch für Plastik und Malerei des neuen Stiles die zweckbedingten Formen vor der eigentlichen Renaissance liegen. Eine allzu starke Differenzierung der Bewegungen hätte man zu Donatellos Zeit in der Plastik wie in der Malerei ebenso als Zerlegung empfunden, wie das starke Zerteilen des einzelnen Gliedes. Erst das aber konnte allmählich zur vollkommenen Klarheit der Darstellung führen. Diese analytische Formerkenntnis war das wichtigste Problem der Frührenaissance. Der Schritt mußte getan werden, und Andrea del Verocchio (1435—1488) war es, der ihn tat. Es ist frappant, hier, wie im klassischen Altertum, die wissenschaftliche und gestaltende Analysis nebeneinander hergehen zu sehen; wie Polyklet sucht auch Verocchio das Wesen der Schönheit in den menschlichen Propor-

tionen, erforscht die Perspektive und treibt mathematische Studien. Ebenso aber studiert er Bewegung und Zusammensetzung des Menschen- und Pferdekörpers, differenziert die Muskeln und Gelenke in seinen Skulpturen, so daß man selbst unter dem Panzer des jugendlichen David noch jede Muskel, jede Hautfalte spürt. Kraft dieser Kenntnis werden die Drehungen seiner Gestalten ausdrucksvoller, als bei Donatello. Wohl hat auch dieser die kompliziertesten Bewegungen, allein es fehlt ihnen die Motivierung in der Muskulatur, während bei Verocchio alles klar und voller Ausdruck bis ins Detail ist. Wie der Organismus der einzelnen Figur klärt sich nun auch der Organismus der plastischen oder gemalten Gruppe. Donatellos figurenreiche Reliefkompositionen sind außerordentlich ausdrucksvoll. Die Dramatik in ihnen ist bis zur äußersten Leidenschaftlichkeit gesteigert. An seiner Sängertribüne gehen die architektonischen Säulen einfach über die Gestalten hinweg, bei den Kanzeln schneiden die Pilaster die Gestalten mitten durch. Allein es fehlt der Komposition die Gliederung; alles ist erstaunlich unklar in seinem strömenden Reichtum. Man hat ein Recht, hier noch die letzte Konsequenz aus der gotischen Dramatik der Pisani und des Malers Giotto zu sehen. Ghiberti, der nur zehn Jahre älter ist als Donatello, ist in der Raumtiefe und Raumgestaltung unbedingt sein Vorläufer. Aber in der kurvigen Haltung seiner Gestalten und der weichen Linienführung ist er noch vollkommener Gotiker, wie ihm andererseits die dramatische Kraft nicht fehlt. Man möchte sagen, Ghiberti verhalte sich zu Donatello wie etwa in der niederländischen Malerschule Jan van Eyck zu Rogier van der Weyden.

Der Schulkreis Verocchios bringt auch in dieser Hinsicht für die Bildform die Klärung, die koordinierende und die subordinierende, das Zusammenfügen zur Gruppe und das Herausheben des Wichtigen vor dem Nebensächlichen. Botticelli (1444—1510) ist hier schon erstaunlich überlegt, und Lionardo (1452—1519), der die Hochrenaissance einleitet, ist der Vollender. Er beherrscht die Bewegungen und die Form des Ganzen vollkommen, versteht es, den Raum nicht mehr in einzelnen Zonen, sondern als Ganzes zu sehen, und beginnt in der unscharfen Zeichnung des Umrisses (Sfumato) bereits die optische Wirkung im impressionistischen Sinne zu verwerten. Kraft dieser Erkenntnisse ist er im einzelnen so mannigfaltig, wie im ganzen gesammelt. Und bei strengster Konzentration machen seine Werke den Eindruck außerordentlichsten

Abb. 4. Lionardo da Vinci. Das Abendmahl.

Reichtums. In seinem Abendmahl (Abb. 4) ist die Persönlichkeit und die Rede der Apostel ebenso fein charakterisiert, wie die Bewegungen dramatisch erregt sind, aber alles ist der künstlerischen Komposition, die sich von den hieratischen Traditionen des Heiligenbildes befreit hat, untergeordnet. Von der meisterhaften Art dieser Komposition ist oft gesprochen worden — wie das Bild durch die Linien der Apostel an den Ecken begrenzt ist, wie Christus selbst isoliert im Raume steht und dadurch sich hervorhebt, wie die lebhaften Gespräche und Bewegungen, die auf ihn zuführen, an seiner ruhigen Geste sich brechen wie die Brandung am Felsen. Allein die Ökonomie des ganzen Bildes wirkt hier zusammen. Es ist kein Zufall, daß die vier Tischböcke Gruppen zu je drei gewissermaßen zusammenfassen, und daß Christus in einer Lücke vor einem Fenster sitzt, das mit einem Bogen über die anderen erhöht ist. Das ist genau dieselbe Gliederung, die Säulen und Akroter den Skulpturen im Westgiebel von Aegina (Bd. I. Abb. 11) geben. Nur daß in Aegina diese Gliederung eine streng tektonische ist, die Gliederung des Schmuckes durch die Architektur, während sich hier die Malerei längst vom Zweck unabhängig gemacht hat, um mit künstlerischen Mitteln einen rein ästhetischen Eindruck anzustreben.

Aus der objektiven, ruhigen Auffassung des Frührenaissancemeisters, der die Dinge, die er sieht, malt oder meißelt ohne eine andere als die tektonische Absicht, hat sich auch hier der beabsichtigte Eindruck, das Pathos entwickelt. So darf es uns nicht wundernehmen, auch hier die Antithese von Skopas und Praxiteles wiederzufinden, die Steigerung des Ausdrucks zu gleicher Zeit nach den beiden scheinbar entgegengesetzten Richtungen zartester Lieblichkeit und kräftigsten Bewegungsausdruckes. Zog sich dieser Gegensatz schon durch die ganze Frührenaissance, in der der umbrische Kreis ausnützte, was Florenz sich erarbeitet hatte, wie Athen einst das Körperstudium der Dorier, so gewinnt er jetzt in den Persönlichkeiten Raffaels und Michelangelos seinen stärksten Ausdruck. Raffael (1483—1520) fängt noch ganz altertümlich an; seine Vermählung Mariä ist keineswegs als räumlicher Organismus verstanden. Im Vordergrund spielt sich in einer Gruppe fast linear nebeneinander gereihter, wenig bewegter Gestalten der Vorgang ab, ohne Beziehung zum Raum, in dem hier und da einzelne Gestalten ohne Zusammenhang mit der Handlung verteilt sind. In seinen reifen Werken aber, etwa von 1506 ab, schmiegt sich

die Handlung vollkommen mit dem Raum zusammen. Die Komposition wird räumlich gegliedert, die Verteilung der Gestalten belebt den Raum in allen seinen Teilen und bestimmt zugleich die Entfernungen. Ebenso wie Raffael gelernt hat, den Menschen in seinen Bewegungen zu verstehen und zu formen, hat er aus dem Bild einen bewegten Organismus geschaffen, in dem alles Flächenhafte sich gelöst hat. Allein er bleibt dabei immer ruhig und zart bis zur Weichheit. Er zeichnet gelassen stehende, ruhig schreitende und lagernde Gestalten und seine Komposition beruht nicht auf der Wirkung von Kontrasten, sondern auf der weichen Führung der Bildlinien, auf feinster Abstufung im Nebeneinander der Gestalten. Ganz anders Michelangelo. Seine Menschen sind

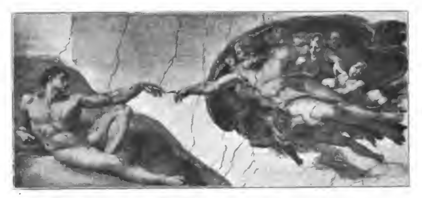


Abb. 5. Michelangelo. Erschaffung Adams. (Rom, Sixtinische Kapelle.)

in scharfen Richtungskontrasten bewegt, so daß ihr Ausdruck sich bis aufs äußerste steigert, und die Komposition seiner Werke beruht nicht auf feinfühliger Abstufung, sondern auf der Dramatik des Gegensätzlichen. Man nehme seine Erschaffung Adams aus den Fresken an der Decke der Sixtinischen Kapelle (Abb. 5). Zwei Massen begegnen einander. Gott Vater durch die machtvollen Linien des Mantels mit den Engeln zusammengeballt, und Adam, dessen stark differenzierte Bewegung durch die Linien des Hügels hinter ihm zusammengenommen ist. So treffen sich die Hände, von deren Berührung die bewegende Kraft in den Körper strömt, im leeren Raum, und dieser Kontrast gibt der Handlung ihren Akzent. Zu diesem räumlichen Gegensatz tritt der Gegensatz der Gestalten. Gott Vater und sein Gefolge erscheinen als eine ungeheure Masse. Man sollte meinen, gegenüber dem machtvoll

thronenden Gott der frühen Renaissance müsse dieser heranfliegende würdelos erscheinen. Allein daran ist nicht zu denken. Gott und die ganze Reihe von Engeln um ihn sind durch gewaltige horizontale Linien zusammengeschlossen und er überspannt mit der Wucht seines Körpers ihre ganze Schar. Der Akt Adams ist dagegen aufs feinste differenziert. Mit beabsichtigter Gegensätzlichkeit sind der rechte Arm und das linke Bein gebeugt, liegen das rechte Bein und der linke Arm wagerecht. Es kommt dazu die starke Bewegung des Körpers in den anderen Gelenken, denen der Hüfte und des Halses, um dieser Gestalt mit ihren eminenten Drehungen geradezu typischen Wert zu geben. Die Differenzierung der Gelenke geht bis in die Finger, von denen nicht ein Glied ohne Beugung, ohne Bewegung ist. Es ist sicher kein Zufall, daß diese Gestalt, mit oder ohne Bewußtsein, im 19. Jahrhundert bei Hans v. Marées ganz ähnlich wiederkommt, und dort einen so großen Eindruck macht, daß Ludwig v. Hoffmann sie von ihm zwar im Gegensinne, aber sonst in absoluter Übereinstimmung übernimmt. Dieses Verständnis des menschlichen Körpers in seinem dreidimensionalen Wert, vor dem auf unserem Bilde alles Landschaftliche zurückstehen muß, ist die Errungenschaft Michelangelos. Auch der letzte Gedanke an die Fläche des Gemäldes ist verschwunden; die Gestalten bewegen sich vollkommen im Raum. Man wird von hier aus verstehen, warum Michelangelo, der von der Plastik herkommt, seine stärksten Gedanken über die Bewegung des Aktes im Gemälde niedergelegt hat, wo die räumlichen Entwicklungen reicher ausgesprochen, mehrere Gestalten zueinander in räumliche Relation gesetzt werden konnten. Man wird aber auch von dieser vollkommenen Vernichtung der Bildfläche aus verstehen, daß hier wieder einmal das Prinzip des L'art pour l'art proklamiert und das Zweckgefühl vollkommen vernichtet wurde. Wenn die Frührenaissance ein Fresko malt, so respektiert sie die Wandfläche. Michelangelos flächensprengende Fresken an der Decke der Sixtinischen Kapelle aber, zu denen auch die Erschaffung Adams gehört, bedeuten den vollkommenen Verlust des tektonischen Gefühls.

So ist die Stilentwicklung der Renaissance festgelegt: Architektur und Kunstgewerbe beginnen ganz sachlich; jede Form in ihnen ist tektonisch bedingt, zweckgemäß geformt. Allmählich aber nimmt die Dekoration überhand, und der Schmuck vernichtet die Form. Plastik und Malerei gehen parallel. Sie beginnen mit flächen-

mäßig entwickelten Gestalten, um dann allmählich Körperbewegungen und Raumbewußtsein immer stärker in ihre Gewalt zu bringen. Auch hier ist, wie in der Antike, die Lockerung in der Haltung des Menschen die Folge; in einer Gestalt wie dem Adam des Michelangelo ist sie erstaunlich. So wird es als Parallelbewegung verständlich, daß in der Frührenaissance die gerade, fast steife Haltung, in der Hochrenaissance die gelöste, ungezwungene gesellschaftlich als vornehm gilt. Es ist dieselbe Differenz, wie zwischen dem Apollo von Tenea und der Art der Praxitelischen Zeit, und auch hier führt sie zu immer stärkerer Vernichtung des Tektonischen im menschlichen Organismus wie im Gefüge des Kunstwerks, zum Barock.

Zweites Kapitel.

Die bürgerliche Gotik in Deutschland und die sogenannte deutsche Renaissance.

Wenn es noch irgend eines Beweises dafür bedürfte, daß die Bewegungen der Kunst von den allgemeinen Kulturbewegungen abhängig sind, so würde ihn die Erscheinung geben, daß zur Zeit der Gotik und der Spätgotik, die in Deutschland erst nach 1500 der Renaissance weicht, das deutsche Bürgertum wie das italienische sich in seinem Erstarken einen Stil der Profankunst schafft, der vollkommen gotisch und doch von sachlicher Formbildung ist. Ein gotisches Zimmer, wie etwa das, in das Albrecht Dürer seinen heiligen Hieronymus gesetzt hat (Abb. 6), ist von sicherer Klarheit der architektonischen Konstruktion. Zwei mächtige Unterzugbalken, senkrecht zur Fensterwand durchs Zimmer geführt, tragen eine Balkenlage, auf der die eigentliche Decke ruht. So kennt man genau die Festigkeit der Decke. Sie gibt zusammen mit der klaren Ruhe der Wand dem Zimmer jenes Sicherheitsgefühl, das für den Bewohner die Behaglichkeit bedeutet. Die warme Farbe der Holztäfelungen und die Verteilung des Lichtes durch die Anlage der Fensterwand wirkt hierzu mit. Sie ergibt sich mit zwingender Logik aus der geringen Intensität des Lichtes im Norden; während unter dem klaren Himmel Italiens das Fenster schmal und hoch ist, nimmt es in Deutschland den oberen Teil der Wand in seiner ganzen Breite ein und ergibt so eine gleichmäßig ruhige Ver-

teilung des Lichtes. Es ist kein Zufall, daß die Gemälde dieser Epoche, die in unseren Museen hängen, nicht bei hellem Sonnen-



Abb. 6. Albrecht Dürer. Der heilige Hieronymus.

schein, sondern bei dem gleichmäßigen Licht des bedeckten Himmels die höchste Kraft ihrer Farben entwickeln und geradezu von innen heraus zu leuchten beginnen. Sind sie doch für das ebenso gleich-

mäßige und wenig intensive Licht des breiten Butzenscheibenfensters gemalt worden.

Mit der Selbstverständlichkeit des logischen Zweckbewußtseins bedingt das Zimmer den Außenbau. Die Anlage der Fenster ist natürlich innen und außen dieselbe; wenn aber etwa beim Fachwerkhaus dieser Zeit jedes Stockwerk über das darunterliegende etwas vorragt, so werden die Unterzugbalken des Innenraumes einfach nach außen weitergeführt, tragen so den überhängenden Gebäudeteil und geben dem Außenbau dieselbe Sicherheit baulicher Konstruktion wie dem Innenbau. Die Sachlichkeit des in den Holzbalken ausgeschnitzten Ornamentes, das ganz einfach bleibt und geradezu aus der tektonischen Funktion des Gebäudeteiles gefunden wird, den es schmückt, unterstützt diese Wirkungen. Dabei versteht es sich von selbst, daß dieses tektonische Empfinden im Steinbau ebenso herrscht wie im Fachwerkbau, im Norden Deutschlands wie im Süden. Eine stärkere bauliche Logik läßt sich kaum denken, als in der Anlage des spätgotischen Rathauses von Saalfeld in Thüringen (Abb. 7). Es ist notwendig, dem Nahenden den Eingang zum Hause kenntlich zu machen, entweder mit leiser Selbstverständlichkeit, wie bei der romanischen Kirche und dem Palast der italienischen Frührenaissance, oder mit lauterem Hinweis, wie im Stil der Gotik und der Spätrenaissance. Allein der Stil des deutschen Bürgertums ist hier von stärkerer Logik. Er empfindet den Eingang zusammen mit der Treppe als den Verkehrsweg im Haus, als einen einheitlichen Teil gegenüber dem Gesamtorganismus. So wird die Wendeltreppe hier hinter einem feinlinig gerahmten Portal in einem gekanteten Treppenturm geführt und dieser halb aus der Mauer hinausgelegt, so daß er in ihrer gleichmäßigen Fläche die stärkste Bedeutung erhält. Zugleich aber ergibt sich ein Vorteil für den Innenraum, der diese Anlage mitveranlaßt haben muß. Sie ermöglicht es nämlich, die emporführende Treppe auf mehr als der Hälfte jeder Windung von Fenstern begleiten zu lassen und so auch hier die gleichmäßige Lichtverteilung des Zimmers zu erzielen. Um die Vollkommenheit dieser Lösung zu erkennen, genügt es, darauf hinzuweisen, wie bei den eingebauten Treppen unserer Zeit, auf die in jedem Stockwerk nur ein Fenster führt, dieses Fenster unerträglich blendet, während fast die ganze Länge der Treppe im Dunkel bleibt. Wollte man nun aber in der Treppe tatsächlich einen bequemen Verkehrsweg schaffen, so war

es notwendig, den Treppenturm so zu legen, daß von ihm aus alle Teile des Hauses gleichmäßig leicht zu erreichen waren. Daher kommt es, daß die Treppentürme in den Höfen des Merseburger und Marburger Schlosses in die Ecken gelegt sind, während der Turm des Saalfelder Rathauses nahezu in der Mitte liegt. So werden beim viereckigen Schloßhof die Ecken betont, während der



Abb. 7. Saalfeld. Rathaus.

Turm hier die Wandfläche gliedert, nicht nach dem Gesichtspunkt der Symmetrie, die als Prinzip überhaupt nie einer konstruktiven Zeit gehört, sondern mit zweckvoller Notwendigkeit. Die unsymmetrische Anlage der Erker, die von vollkommener Schönheit ist, ist ebenso rein aus dem Zweck gewonnen. Es ist nicht nur Eigentümlichkeit des Rathauses von Saalfeld, sondern fast Regel in dieser Zeit, in die Wandfläche Erker von viereckigem, an die Hausecke, wenn sie zugleich Straßenecke ist, Erker von rundem

Querschnitt zu legen, um von der Ecke aus den vollkommenen Umblick, von der Wand aus sowohl den Überblick über die eigene, wie über die gegenüberliegende Straßenseite zu gestatten. Man kann an den Bauten der Gegenwart überall sehen, wie viereckige Erker an der Ecke jeden weiten Blick, flachrunde in der Wandfläche das Überschauen der darunter liegenden Straßenseite unmöglich machen. Den energischen Abschluß gibt dann dem Saalfelder Rathaus das hohe Dach, kräftig belebt durch die großen Linienführungen der Quergiebel.

So erklärt sich der Eindruck harmonischer Schönheit bei diesem schlichten Bauwerk. Außenbau und Innenbau sind in vollkommener Einheit, weil beide allein abhängig sind vom Zweck, und nirgends drängt sich das Ornament vorlaut in die ruhige Klarheit des organischen Gefüges. Es gibt überhaupt kein Haus in dieser Zeit, das nur gebaut ist, um schön auszusehen, und eben deshalb sind die unverletzt erhaltenen Häuser und Straßenzüge von vollkommener Schönheit. Denn nicht nur die Schönheit des einzelnen Baues, auch die des größeren Organismus ist wesentlich Zweckschönheit. Die Art, wie der Marktplatz aufgebaut ist, wie Brunnen und Rathaus und Zunfthäuser auf ihm stehen, wie die Straßen einmünden, ist genau geregelt nach den Forderungen des zuströmenden Marktverkehrs, die Anlage der Stadt den Terrainverhältnissen angepaßt und nicht, wie heute, das Terrain um eines stipulierten Schönheitsgesetzes willen umgestaltet. Daher jener erstaunliche Zusammenhang mit der Natur in Nürnberg oder Heidelberg, daß es scheint, als wüchse die Architektur wie eine wurzelnde Pflanze aus dem Boden.

Selbstverständlich hat die Spätgotik auch diese Ausdrucksformen im dekorativen Sinne umgestaltet, wenn sie sie auch nicht zu vernichten vermochte. Der Giebel wird spitz und steil und die Schmalseite wird zur Hauptfront des Hauses. Bei Bauten, wie etwa dem Rathaus in Münster i. W., wird dieser Giebel nicht nur nach dem Gesetz dekorativer Symmetrie gegliedert, sondern durch Maßwerk und aufgesetzte Fialen in seiner Struktur zerfasert. Auch im Kunstgewerbe lehrte uns die kurze Analyse der Spätgotik, die den ersten Band abschloß, schon Ähnliches kennen, und es mag als bezeichnendes Beispiel hier auf den Tisch in Albrecht Dürers Hieronymus-Stich (Abb. 6) hingewiesen werden. Man stellt zwei Bretter hin, die die Platte tragen, steckt zwei schmale Balken durch dazu ausgeschnittene Löcher in ihnen und hält das Ganze

durch außen vorgelegte Keile zusammen. So ist diese Tischform in der bürgerlichen Gotik ganz konstruktiv gewonnen worden, und so wurde sie auch hier festgehalten. Aber die Form entwickelte sich über dieses Gerüst hinaus. Die Endigung der tragenden Böcke ist in je zwei Füße gespalten, die in schmalen eleganten Linien weit ausgreifen. Es ist dieselbe Zierlichkeit, die die Zusammenschnürung der Bretter in der Mitte veranlaßt, und gerade sie haben wir als spätgotisch kennen gelernt. Spätgotisch ist auch sonst die Einrichtung des Zimmer in Dürers Stich; es ist charakteristisch, wie die Bank schräg gestellt ist, um die Horizontale des Tisches nicht allzu streng wirken zu lassen, wie die Kissen den Linien der Bank die Richtungskraft nehmen, wie der Kürbis die Decke teilt, um hier der Balkenkonstruktion die Stärke des Ausdrucks zu nehmen.

Gerade die Verwendung dieses Kürbis läßt uns verstehen, wie die Lust an immer kleinerer Teilung schließlich an die Stelle des gotischen Balkensystems die Kassettendecke treten lassen mußte, die die italienische Renaissance aus der römischen Antike übernommen hatte, und wie aus der deutschen Spätgotik in konsequenter Entwicklung die deutsche Renaissance werden konnte. Es überraschte schon im Stil der römischen Kaiserzeit die Leichtigkeit, mit der man fremde, selbst exotische Formen aufnahm und sich assimilierte. Hier — bei der deutschen Spätgotik — finden wir die gleiche Fähigkeit, und das Rokoko hat sie ebenso besessen. Das war historische Notwendigkeit. Das Streben nach Formenreichtum, das im Charakter dieser dekorativen Epochen liegt, mußte allerdings in den Gebilden fremder Kunst viel reichere Vorbilder sehen, viel stärkere Ausdrucksmöglichkeiten finden, als in den mit dem Geschmack des Stiles entwickelten und daher für ihn weniger interessanten eigenen Formen. So erklärt sich die erstaunliche Einheitlichkeit in den zu Trinkgefäßen gefaßten Straußeneiern und Nautilusschalen dieser Epoche, oder in den im 17. und 18. Jahrhundert gefaßten chinesischen Keramiken. So erklärt sich aber auch die Gier, mit der sich die deutsche Spätgotik auf die Formen der italienischen Renaissance stürzte, sie vollkommen zusammenhanglos in die eigene Dekoration mitaufnahm, und daß die so entstandenen Gebilde, dieser Mischmasch von noch spätgotischen und bereits vollkommen ausgebildeten Renaissanceformen, doch so erstaunlich einheitlich sind. Diese Einheitlichkeit war unbewußter Grund, daß man die Werke der sog. deutschen Renaissance ge-

radezu als Schöpfungen eines eigenen Stiles angesehen hat. Vielleicht versteht man auch von hier aus, wie es für uns möglich war, eben bei Albrecht Dürer, dem Hauptmeister der deutschen Renaissance, dessen Hieronymus-Stich gleichzeitig ist mit der sixtinischen Decke Michelangelos, so rein die Formen der deutschen Spätgotik wiederzufinden.

Gerade bei Dürer wird es deutlich, wie der Stil dieser Zeit mit allen Wurzelfasern in der Spätgotik haftet. Der Kampf zwischen den alten Formen und dem neuen Kunstwollen war es, der bei ihm alle Schaffenskraft entwickelte. So stark wie er hat keiner um die neue Schönheit gerungen; ihm genügt es nicht, die Vorbilder der Italiener verstehend nachzubilden, ihm genügt es nicht, die Schönheit zu schaffen, sondern er ringt um sie, wie Verocchio, und sucht ihrer Gesetze Herr zu werden im Studium der Proportionen. Daß er es an dieser formalen Schönheit nicht Genüge sein ließ, sondern in seinen Bildern tieferen, selbst symbolischen Gedanken Ausdruck zu geben suchte, unterscheidet ihn vom Italiener der Renaissance. Allein eben dieses Interesse am Gedanken, das naturgemäße Resultat der gotischen Geistesrichtung, ist das Spätgotische seiner Erscheinung. So erklärt sich im Hieronymusblatt die fein empfundene Stimmung des Gelehrtenzimmers, so aber erklärt es sich auch, daß er selbst in dem Werke, in dem er vielleicht dem italienischen Schönheitsgefühl am nächsten gekommen ist, im Sündenfall von 1504 (Abb. 8), dessen Gestalten ganz auf Grund seiner Proportionsstudien entstanden sind, in den wesentlichsten Zügen Spätgotiker bleibt. Man sieht freilich, es ist eine neue Schönheit in diesen Gestalten, die mit erstaunlicher Selbstverständlichkeit zur Schau gestellt wird. Allein schon die Art,



Abb. 8. Albrecht Dürer. Der Sündenfall.

wie der Akt uns hier vor Augen tritt, ist Beweis einer neuen Gesinnung. Zwar, auch das Mittelalter hat Adam und Eva nie anders als nackt geformt (Bd. I, Abb. 42), und die Zeit der Naumburger Skulpturen hat sie in Halberstadt als wundervoll kräftige Gestalten gebildet, die erst die Prüderie des 19. Jahrhunderts von ihrer Stelle entfernte. Aber erst in der Renaissance wird die Nacktheit des menschlichen Körpers eine wichtige Form seiner Schönheit, während sie vorher nur Symbol war, und Dürers Stich ist das wichtigste Denkmal der neuen Gesinnung. Die Töne der Schattenmodellierung sind vollklingend geworden. In diesen schlanken und doch kraftvoll geformten Gestalten ist von dem überzierlichen Schönheitsgefühl der gotischen Kurve keine Spur. Großlinig werden die Körper geformt, ihre Muskeln intensiv durchgebildet, und die ruhig fließende, durch keine Einschnürung zerstörte Linie des Frauenkörpers steht der Antike so nahe, wie Weniges damals selbst in Italien. Die Freude an diesen großen einfachen Formen hatte dann die fast primitive Anordnung im Gefolge, die in diesem Kupferstich die Körper in breitem Enface zur Schau stellt, die Köpfe aber ins Profil wendet. Allein die krause Zeichnung des zierlichen Lockenhaares verrät noch das spätgotische Gefühl, und ebenso die Behandlung des leichtgestützten Spielbeines. Denn es ist ungemein bezeichnend, daß das erste Problem, das Dürer aus der italienischen Renaissance übernimmt und mit erstaunlicher Intensität studiert, gerade dieses zwanglose Stehen mit gehobenem Fuße ist. Es liegt noch ein Rest von der Spitzfüßigkeit der späten Gotik im Interesse an dieser Art des Stehens. Von spätgotischer Art ist dann auch gerade hier wieder das, was die gedankliche Schönheit des Blattes ausmacht, der Reichtum in den Formen der Natur und die Durchtränkung des ganzen Blattes mit diesem stimmunggebenden Reichtum, die Mannigfaltigkeit der Tiere und der naturalistisch geformten Pflanzen in der unbegrenzten Fülle der Formen ebenso wie im einzelnen Gebilde. Mit diesem Reichtum geht Hand in Hand jene Zerfaserung der Formen, die wir auch in der Architektur dieser Epoche finden. Die weichen Endigungen in der Silhouette des Waldes und der Felsen sind mit der Absicht auf einen malerischen Reichtum geschaffen, der die Wirkung im Gegensatz der reichen dunklen Formen vor dem hellen Grund des Himmels sucht.

Genau dieselbe Unterordnung der Renaissanceform unter die Gedanken der Spätgotik, wie in der Malerei, herrscht auch in der

Plastik. Peter Vischers Sebaldusgrab in Nürnberg, das geradezu als das Hauptwerk der deutschen Renaissance gilt, ist trotz seiner

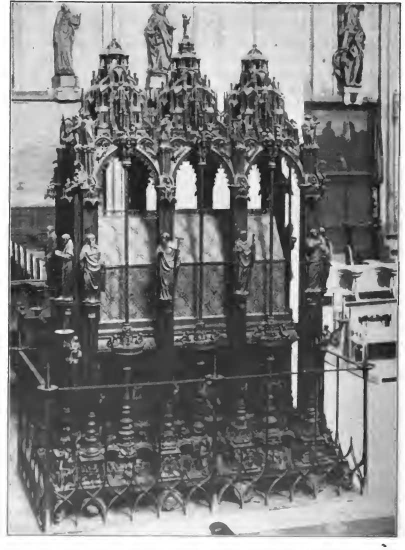


Abb. 9. Peter Vischer. Sebaldusschrein (sog. Sebaldusgrab) in Nürnberg, St Sebald

italienischen Balusterformen das Werk eines echten Spätgotikers (Abb. 9). Es ist schon bezeichnend, daß man das früher geformte Reliquiar überhaupt mit einem dekorativen Gehäuse zu umkleiden

für nötig hielt. Die Art, wie der ganze Aufbau nicht fest auf dem Boden steht, sondern auf Schnecken ruht, die als Füßchen dienen, wie man das Reliquiar und die Reliefs durch das davorgelegte kleinformige Gerüst zerschneidet, schließlich die Zerfaserung des oberen Abschlusses durch die drei ornamental zerlegten kleinen Kuppeln, all das ist vollkommen im Sinne der Spätgotik empfunden, und es ist nicht nur äußerlich interessant, sondern sehr bezeichnend, daß die Apostelfiguren des Grabes stilistisch den Gestalten des Italieners Ghiberti so ähnlich sind, den wir ja als einen von gotischer Schulung noch sehr stark abhängigen Künstler kennen lernten. Von Adam Krafts Sakramentshaus, das geradezu als Musterbeispiel der sterbenden Gotik dienen kann, war bereits die Rede.

Damit ist die kunsthistorische Stellung von Malerei und Plastik in dieser Epoche gegeben. Es ist dieselbe Bewegung, die mit der Gotik als Reaktion gegen die zweckvolle romanische Kunst begann und die wir in allen anderen Kunstzweigen ebenso durch die späte Gotik verfolgen können. Malerei und Plastik vom Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts in Deutschland sind nur die konsequente Fortentwicklung dieser Bewegung. Wie die spätgotischen Schnitzaltäre haben auch die gemalten Altäre dieser Zeit, von Hans Baldung Grien etwa und Matthias Grünewald das holzgeschnitzte, in wirren Kurven verstrickte Rahmen- und Laubwerk als Krönung, womöglich noch stärker verschlungen, noch malerischer gegen den Hintergrund abgesetzt, während andererseits die Konsequenz gezogen wird, Plastik und Malerei bis zur vollkommenen Unabhängigkeit vom Architektonischen, bis zur Freiskulptur und zum Tafelbild zu entwickeln. Sie gehen hier denselben Weg, den sie unter parallelen Entwicklungsbedingungen in der hellenistisch-römischen Zeit gegangen sind, steigern ihre Ausdrucksmöglichkeiten über die Genrekunst hinaus bis zum äußersten Realismus, und ihre Ausdrucksformen bis zur höchsten Freiheit des Malerischen. Die tiefschattenden, geknitterten Falten des Gewandes, die mit dem wirren Laubwerk der Rahmung eine Stileinheit geben, sind im Gegensatz von hell und dunkel, wie das darauf fallende Licht ihn zeugt, zu erstaunlicher Ausdrucksfähigkeit gebracht und geben jede Möglichkeit des charaktervollen Ausdrucks.

Das geht Hand in Hand mit jener Steigerung der Dramatik, die wir von der Gotik ab verfolgen konnten, und die in Meister Tilman Riemenschneider zur höchsten Kraft gelangt. Es ist kein Zufall, daß dieser Meister zugleich ein ausgezeichneter Porträt-

bildner ist; wie immer ist auch hier die Steigerung der Charakteristik die Wurzel der Porträtkunst, Entwicklungen, die sich ebenso auch in der Malerei vollziehen. Der Erkenntnis der Gestalt geht die Erkenntnis des Raumes parallel. Auch das erste Landschaftsbild in der Münchener Handschrift der naturfrohen Vagantenlieder gehört schon dem 13. Jahrhundert an; allein hier sehen die Bäume noch wie Ranken aus und von räumlichem Verständnis ist keine Spur vorhanden. Allmählich aber schreitet die Erkenntnis fort. Es stellen sich zum Vordergrund Mittel- und Hintergrund ein, bis die spätgotische Epoche alle drei Raumzonen zu einem einheitlichen Raume verknüpft. Hier bot sich das italienische Kunstmittel der Perspektive als selbstverständliche Lösung dar und wurde von Dürer und seinen Zeitgenossen begierig ergriffen. Aber schon vorher hatte man die Vertiefung des Raumes gewonnen, und die Gestalten immer besser mit ihm zusammengefügt. Es ist bezeichnend für die untektonische Gesinnung der Zeit, daß diese Probleme nicht nur in der Malerei aufgenommen werden, sondern auch im Relief, etwa des Schnitzaltars, was auch seine Parallelen bei Ghiberti hat. Man versucht, die Halle einer gotischen Kirche, verkürzt gesehene Betten und Geräte, ja, im Tempelgang Mariä selbst den von vorn gesehenen Treppenaufgang in kühner Perspektive wiederzugeben. Das ist natürlich nur möglich mit Hilfe der ganz impressionistischen Arbeitsmethoden, von denen schon die Rede war. In der Plastik wurden alle Skulpturen übermalt, mit der bestimmten Absicht, eine erhöhte Formwirkung zu erreichen, in der Malerei hat Deutschland damals einen ganzen Kreis koloristisch empfindender Meister besessen, unter denen Hans Baldung Grien und Matthias Grünewald die bedeutendsten sind. Hier werden die malerischen Probleme Lionardos zur gleichen Zeit viel intensiver durchgearbeitet. Der einer Feuerkugel gleich gen Himmel fahrende Christus Grünewalds hat kaum im Gedanken, geschweige denn in dem unvergleichlichen farbigen Ausdruck in Italien ein Gegenstück von gleicher Kühnheit.

So treffen wir um 1500 tatsächlich nördlich und südlich der Alpen auf genau dieselben Probleme des künstlerischen Ausdrucks, und die Begeisterung wird verständlich, mit der sich Albrecht Dürer und seine Zeitgenossen die so ganz neuartigen italienischen Lösungen der Körperzeichnung und der Perspektive zu eigen machten. Aber man hat es keineswegs, wie oft behauptet wird, in Italien und in Deutschland mit derselben Strömung realistischer Kunst zu

tun. Vielmehr beginnt diese Stilbewegung in Italien mit der Frührenaissance und erreicht den höchsten Ausdruck im Barock, während es in Deutschland die mittelalterliche Kunst ist, die hier ihre letzten Werke schafft. Unmittelbar darauf erlischt sie. Gegen 1550 gibt es in Deutschland keinen bedeutenden Maler oder Plastiker mehr, ein interessanter Beweis für die Abhängigkeit dieser Stilbewegung von der deutschen Spätgotik.

In Architektur und Kunstgewerbe sind um dieselbe Zeit die Formen der italienischen Renaissance ebenso vollkommen zur Herrschaft gelangt. Ihr Einzug läßt sich geradezu schrittweise verfolgen. Je weiter südlich, desto intensiver dringen sie in die deutsche Kunst ein. Hans Holbein der Jüngere hat in Basel das Lächeln Lionardos ganz anders verstanden als Albrecht Dürer, der Nürnberger, in Italien selbst, und die Intarsien süddeutscher Truhen oder Täfelungen mit ihren interessanten perspektivischen Städteansichten von ganz italienischem Typus scheinen geradezu als fremder Kunstzweig nach Deutschland verpflanzt worden zu sein. Allein diese Strömungen sind im Norden Deutschlands ebenso stark. Es verwandeln sich jetzt die tragkräftigen Balkenköpfe an der Außenseite des deutschen Fachwerkhauses in dekorative Konsolen (Abb. 12), die hohen Füße des Stollenschrankes in italienisierende Säulen. Dabei geht es ohne Kompromisse nicht ab. So, wenn bei einem Tafelaufsatze des berühmten Goldschmiedes Jamnitzer die weibliche Figur, die ganz renaissancemäßig die Schale trägt, aus feinstem Gras- und Pflanzenwerk emporsteigt, das das Stehen ihrer Füße verunklärt und von genau derselben Art ist, wie das naturalistische, feinlinige Pflanzenwerk der Spätgotik. Die Entwicklung eines einzelnen Gerätes, etwa des Pokals, kann den Weg der neuen Formen vielleicht am klarsten aufzeigen.

Beim gotischen Pokal (Abb. 10) ist die Gliederung nicht Klarlegung, wie beim romanischen Kelch (Bd. I Abb. 36), sondern förmlich Teilung des Gefäßes. Auf breiter, durch Buckel zerteilter Platte hebt ein dünner, steil ansteigender Fuß den nach oben sich verbreitenden Leib des Gefäßes empor. Buckel begrenzen die Kuppa am oberen und unteren Rand, aber von ihnen laufen Zungen aus, die sich lückenlos ineinander verzahnen, und so diesen Teil des Gefäßes in sich zusammenschließen. Wenn von seinem unteren Rand aus loses Rankenwerk nach unten weiterleitet, so führt das den Fuß ebenso in sich zurück, wie die Doppelvolute die ionische Säule.

Obgleich der Deckel durch einen flachen Rand gegen das Gefäß



Abb. 10. Gotischer Pokal von 1462 in Wiener-Neustadt.

abgegrenzt wird, bildet er doch in der Linie dessen unmittelbare Fortsetzung. Er endigt oben außer allem Verhältnis zu seiner Breite in einen dünnen Stab, zu dem ebenfalls der Übergang nur leicht angedeutet ist. Das Verhältnis des gotischen Pokals zum romanischen ist also dasselbe, wie das der gotischen Kirche zur romanischen. War für den Eindruck des romanischen Kelches nur der Zweck seiner Teilung bestimmend, so geht hier die Absicht auf eine Eleganz, die in dem Aufbau ebenso zum Ausdruck kommt, wie in der Ausgestaltung der einzelnen Teile. Schlank und schmal steigt das Gerät pfeilschnell in die Höhe, auf dünnem Fuß beginnend, nach oben zu immer stärker ausladend, um dann ganz plötzlich nadelspitz zu endigen. Diese Zierlichkeit fordert auch die Zerspaltung der großen Formen durch Buckel und Ornamente in Treibarbeit oder in plastisch aufgelegtem Email, so daß auch in der Dekoration an Stelle der flächenmäßigen romanischen Verzierung die plastische getreten ist. Und nun werden gegen das Ende des Jahrhunderts die Einzelformen immer stärker herausgehoben gegenüber der Grundform, die Buckel stärker heraus-

getrieben, die Zungen in Windungen um den Pokalleib gelegt, so daß er geradezu in Drehung befindlich scheint, wie die Säulen des Braunschweiger Domes. Allein das bedeutet zugleich eine erhöhte Wichtigkeit der Buckelreihen, die nicht mehr mit den gegenüberliegenden eng verflochten sind, sondern einen Wert bekommen, der sie dann im Buckelpokal der Renaissance zur wichtigsten Gliederung macht (Abb. 11). Seine Abstammung vom spätgotischen Pokal ist evident; es ist derselbe schmale Fuß, derselbe breite Leib, dieselbe schmälere Endigung im Deckelgriff. Allein hier handelt es sich nicht mehr nur um die Scheidung zwischen Fuß und Kuppa und Deckel; das Ganze soll ein einheitliches Gebilde sein. Körper und Deckel verbinden sich. Ihre drei Buckelreihen wollen von der mittelsten aus verstanden werden, die so energisch auslabet. Von ihr aus wird die Gliederung in feinstem Gleichgewicht gehalten. Nicht nur, daß Fuß- und Deckelgriff sich in den Gliederungen entsprechen: es ist aufs genaueste abgewogen, daß, wenn auf den kleinen Deckelgriff der Deckel mit breiter Ausladung folgt, über dem hohen Fuß ein schmalerer Buckelkranz sich anschließt. Allein das ist nur eine dekorativ symmetrische Teilung, eine Gliederung, die noch dekorativer empfunden ist als die des spätgotischen Pokals. Bei ihm sind die Teile wenigstens gegeneinander abgesetzt, hier aber über ihre tatsächlichen Abgrenzungen hinweg zu einem Ganzen verbunden mit der Absicht, einen möglichst kräftigen Gesamteindruck zu erreichen. Es will dabei gar nichts besagen, daß die eleganten Formen der Spätgotik durch die knollige, gröbere Art der Renaissance verdrängt worden ist, etwa der eckige Fuß durch den italienischen Baluster. Darin spricht sich nur die Absicht auf den wuchtigen, massiveren Stileindruck aus. Ein Ornament an und für sich kann nie konstruktiv sein, sondern wird es


Abb. 11. Buckelpokal aus Lüneburg.

erst durch seine Anwendung. So ist für den untektonischen Sinn dieser Epoche die Vorliebe für den sog. Ornament-Stich ganz bezeichnend, den Stich ornamentaler Blätter als Vorlage für den



Abb. 12. Lübeck. Täfelung im Fredenhagenschen Zimmer.

ausführenden Handwerker. Ist schon die Arbeitsteilung zwischen entwerfendem Künstler und ausführendem Arbeiter charakteristisch für den Sinn der Zeit, so war es außer Frage, daß diese Vorlagen in den Händen von Handwerkern mit geringem Stilgefühl geradezu verderblich wirken mußten.

Das Zimmer macht dieselbe Wandlung durch, wie sein Gerät. Es ist die Entwicklung des Pokals und des Stollenschranks, wenn nun aus der sachgemäßen Balkenkonstruktion des gotischen Zimmers die Kassettendecke wird, die genau nach italienischen Mustern durch profilierte Längs- und Querbalken den Plafond des Zimmers in gleichmäßige Quadrate zerlegt. Wie hier, verdrängt die Dekoration die sachliche Form auch in der Holztäfelung der Wand, die an und für sich eine Notwendigkeit war, um die Kälte abzuwehren. Bei einer Lübecker Täfelung (Abb. 12) teilen paarweis gestellte korinthische Säulen, deren Schaft mit einer reich ornamentierten Trommel beginnt, die Wand in Felder. An und für sich wäre die Säule trotz dieser Dekorationen nicht von kraftlosem Eindruck, allein sie ist funktionslos — sie und das Gebälk, das sie trägt, sind als Scheinarchitektur vor die Wand gesetzt, deren Erscheinung sie bereichern sollen. Geradezu peinlich ist dann der Eindruck des Mittelfeldes. Denn hier ist eines der kraftvollsten Architekturmotive als bloße Dekoration verwertet. Wir sprachen beim Palast der italienischen Frührenaissance davon, wie klar die Tragkraft des Bogens sich zum Ausdruck bringt, wenn man seinen Organismus dadurch klarlegt, daß man die Keilsteine aufzeigt, und den Schlußstein, der die ganze Konstruktion zusammenhält, figürlich betont. Dieses edle Motiv wird nun hier aus jedem Zusammenhang gerissen und einfach als Rahmung verwandt für eine Wappentafel, bei der kräftige Architekturteile mit gleicher Unsachlichkeit als bloßes Rahmenwerk verwertet sind. Was schon bei der Analyse des Gerätes auffiel, wird hier vollends klar, daß nämlich die Tendenz der Renaissance in Deutschland auf einen machtvollen Eindruck geht, ohne Rücksicht auf die natürlichen Bedingungen. Nichts illustriert das besser, als die Art, in der diese Täfelung die Fläche der Wand vollkommen vernichtet und wichtige Architekturformen zu dekorativen Phrasen erniedrigt.

So kommt es, daß die Fassade, die Schauseite des Hauses, nun plötzlich eine Wichtigkeit erhält, die sie bis dahin nicht besessen hat, und unabhängig von der Innenarchitektur jetzt zu einem eigenen Ausdruckswert gelangt (Abb. 13). Zwar die breiten Fenster, die eine so gute Lichtverteilung schufen, sind noch beibehalten, auch die klaren Horizontallinien der Simse, die außen anzeigen, wo die Stockwerke innen sich scheiden; wie gut sie empfunden sind, wird gerade unsere Zeit fühlen, die solche Simse außen unmittelbar unter den Fenstern zu finden gewohnt ist, wo sie ganz

ohne Sinn sind. Aber genau so wie in Italien und abhängig von ihm, stellt auch in Deutschland die Hochrenaissance vertikale Gliederungen neben die horizontalen, setzt an die Stelle des sachlichen Ausdrucks den ästhetischen.

Das Braunschweiger Gewandhaus (Abb. 13) ruht auf einem Laubengang von drei wuchtigen, gleich breit gespannten Bogen. Durch Säulen sind sie voneinander geschieden, und Säulen wiederholen in den drei darüberliegenden Stockwerken dieselbe Einteilung. So ist das eigentliche Gebäude gegenüber dem Giebel zu einem festen Organismus zusammengeschlossen. Tatsächlich wird hier ein Gegensatz beabsichtigt: über das Sims, mit dem sich der Giebel vom Hause scheidet, geht keine von den Gliederungen hinweg. Hier setzt eine neue, reichere Dekoration ein. An Stelle des einen Horizontalsimses unter jedem Stockwerk treten bei ihm zwei. Damit sind die scharfgezogenen Grenzlinien zwischen den Stockwerken zwar verwischt, aber die Mauerfläche ist stärker belebt. Wurden im eigentlichen Hause je zwei Fenster durch die Säulen zu einer Einheit zusammengeschlossen, so wird im Giebel jedes Fenster durch einen Pilaster oder eine Herme von reichen Formen vom Nachbarfenster geschieden. In jedem Giebelstockwerk nehmen diese vertikalen Teilungen die des darunter liegenden Stockwerks auf, die horizontalen Linien eines jeden Simses werden durch gleitende Voluten am Rande zum nächsten Sims emporgeführt, und allegorische Gestalten oder kleine Obelisken sammeln diese Linien und führen sie über den Umriß des



Abb. 13. Braunschweig, Gewandhaus.

Hauses hinaus in die Luft. Allein auch das ist Kulisse, ein Randornament, das mit dem wirklichen Giebelrand nichts zu tun hat.

Indessen, eine wirklich starke Sonderung der Teile durch Kontrast kennt diese Zeit nicht mehr. Wie sie jedes Sims durch elegante Profilierung aus der Wand allmählich herauswachsen und wieder in sie hineingleiten läßt, so wird auch zwischen der Front des eigentlichen Hauses und der eleganten Giebelwand eine Überleitung hergestellt. Schon im ersten Geschoß über der Laube sondert sich das Mittelfenster durch seine Breite heraus, die Mittelfenster der darüber liegenden Geschosse stehen geradezu isoliert, in den Mittelfenstern des Giebels geht die Linie weiter, steigt immer steiler an und schließt sich zuletzt mit der Linienführung des Giebels in der krönenden Figur auf der Spitze zusammen. So wird durch die symmetrisch teilende Mittellinie der Bau als Ganzes zusammengehalten und ihm zugleich die starke Vertikaltendenz gegeben. Die strengere Form des Hauses und den elegant krönenden Giebel eint sie zu einem Ganzen, in dem ihre emporsteigende Linie die Führung hat und der Giebel wie eine Zerfaserung, wie eine Auflösung des Hauses erscheint. Man kann nicht umhin, hier an gotische Fialenarchitektur zu denken. Tatsächlich geht die Verwandtschaft bis ins einzelne. Es ist hier dieselbe malerische Tendenz in der wellenförmigen Bewegung der Wand durch das weiche, regelmäßige Ineinanderströmen von Licht und Schatten, dieselbe malerische Tendenz in der Verwischung der Randkontur. Es ist frappant, wie auch hier eine große Vertikalachse durchgeht und zugleich jeder Rest, den sie im Ansteigen läßt, von den kleinen Obelisken und Figürchen, die an der Stelle der Fialen stehen, in die Luft geführt wird. Allein der Unterschied ist derselbe wie zwischen den spätgotischen Zaddeln und der frühbarocken Spitzenmanschette in ihrem Verhältnis zu dem Gewand. Der Turm der gotischen Kirche und der Giebel der gotischen Hauses wachsen, wie der Deckel aus dem gotischen Pokal, mit vollkommener Selbstverständlichkeit aus dem Gebäude hervor, die Renaissance aber gliedert, grenzt diese Dinge gegeneinander ab und vereinigt sie dann in überlegter Harmonie. Es ist das keine konstruktive Teilung, wie man wohl gemeint hat, sondern eine symmetrische Gliederung durch die Dekoration mit der Absicht einer bestimmten Schönheit. So wirken die Fassaden der deutschen Renaissancearchitektur sehr harmonisch, aber in mancher Hinsicht nur, solange man sie als Bilder und nicht als zweckbedingte Architektur betrachtet.

Man hat Bauten wie das Braunschweiger Gewandhaus vom Ende des 16. Jahrhunderts schon dem deutschen Barock zugerechnet, und nicht mit Unrecht. Ist doch gerade dieses Pathos der Dekoration das spezifische Kennzeichen des italienischen Barockstiles. Und was will es schließlich besagen, wenn zwischen all den italienisierenden Hermen, Säulen und Friesen noch ein spätgotisches Maßwerk-Ornament sich in der Brüstung des ersten Stockwerkes findet? Was anders, als daß ein dekorativ empfindender Stil von einem anderen allmählich abgelöst wird, der nicht viel strenger empfindet? Bis zu welchem Grade das geht, zeigt ein Zimmer aus wenig späterer Zeit, wie der Saal des Danziger Rathauses (Abb. 14). Die Verschmelzuug mit dem italienischen Frühbarock ist eine vollkommene. Alle Täfelungen, Türfüllungen und Möbel sind hier in dekorativen, aber pathetisch schweren Formen gehalten. Am ausdrucksvollsten ist die energische Konstruktion der Decke. Schwer hängt sie über dem Raum, die Linien ihrer Dekoration konzentrieren sich nach der Mitte zu und nehmen hier das Zimmer zusammen. Allein diese Schwere ist nicht die Ruhe konstruktiver Ehrlichkeit, sondern das Pathos, das durch große Formen imponieren will. Während die gotische Zimmerdecke fest auf Stützbalken lag, die Renaissancedecke, in ihrer Konstruktion weniger entschieden, in quadratische Kassetten geteilt das Zimmer objektiv abschloß, hängen hier gewaltige Zapfen, schwer profilierte Kassetten geradezu von der Decke herab. Die Decke wird also für das Auge nicht mehr von den Balken getragen, wie es natürlich wäre, sondern trägt die Balken; die Dekoration ist nicht mehr logischer Schmuck, sondern Feind der tektonischen Bedingungen, und strebt danach, an Stelle des konstruktiven den Stimmungsausdruck zu setzen. Es ist von derselben Art, wenn jetzt in der Kleidung die



Abb. 14. Saal im Rathaus zu Danzig.

großen, sog. „Mühlsteinkrausen“ aus Spitzen kommen, die dem Kopf fraglos etwas Würdevolles geben, aber die wichtige Ansatzstelle des Halses, die eigentliche Verbindung zwischen Kopf und Rumpf, vollkommen zerschneiden.

So gerät zu dieser Zeit Deutschland völlig in künstlerische Abhängigkeit von Italien, dessen Kunstformen es zwar nicht unverarbeitet, aber doch in den wichtigsten Formen übernimmt. Im Anfang des 17. Jahrhunderts vernichtet der Dreißigjährige Krieg Deutschlands letzte Volkskraft. Das Resultat ist für Deutschland dasselbe, wie das der dorischen Wanderung für die kretisch-mykenische Kultur, das der Völkerwanderung für Italien. Im 17. Jahrhundert ist Deutschland künstlerisch als eine Provinz Italiens anzusehen, im 18. gerät es zugleich mit der politischen auch unter die künstlerische Suprematie der französischen Kultur.

Drittes Kapitel.

Der Barockstil.

Während so italienische Formen immer stärker in die Kunst Deutschlands, Frankreichs, der Niederlande eindringen, hat Italien selbst, das so fast ganz Europa sich künstlerisch unterworfen hat, die Dekoration immer stärker auf Kosten der Zweckform ausgebildet. Es ist jene Entwicklung vom Renaissance- zum Barockstil, deren erste Anzeichen wir schon beim Profanbau feststellten, die sich aber besonders klar im Kirchenbau ausspricht. Denn während das emporstrebende Bürgertum der Renaissance den Kirchenbau in Italien ebensowenig wie in Deutschland pflegte, vielmehr in der sachlichen Gestaltung des Hauses die Forderung der Gegenwart sah, tritt mit dem Beginn der Barockzeit (etwa um 1580), die den kirchlichen Gedanken ebenso wie den repräsentativen Monumentalbau pflegt, die Kirche wieder in den Mittelpunkt architektonischen Interesses.

Wo die Renaissance vom Kirchenbau sprach, war die Absicht, wie im Profanbau, äußerste Konzentration der Anlage bei strenger Betonung von Ecke und Wand. Der fast quadratische Grundriß ist ebenso straff wie der des Palazzo, und an die Stelle des sammelnden Hofes tritt die Kuppel. So ist der Ideal-Grundriß einer Kirche gedacht, den Filarete in seiner theoretischen Schrift entwirft, und auch Michelangelos berühmte Kuppel für St. Peter in Rom

war so beabsichtigt. Machtvoll sollte sie den Kirchenraum zusammenfassen, machtvoll den Außenbau krönen. Und nun ist es interessant, zu sehen, wie das Barock, der Vollender des Baues, die Absichten des Schöpfers umgeformt hat. Es hat ein tonnengewölbtes Langschiff vor diese Kuppel gelegt, so daß am Ende des düsteren Tunnels über dem Altare ihr leuchtender Glanz um so kräftiger sich ausstrahlt. Und im Außenbau nimmt die Kuppel die Formen der Fassade auf; ihre aufwärts fließenden Linien bedeuten eine starke Auflösung nach oben. So ist sie im Außen- und im Innenbau gleich eindrucksvoll, allein man muß sich fragen, wie es möglich war, Michelangelos Kuppel in einer Weise zu vollenden, die für unser Auge die vollkommene Vernichtung der Absichten des Meister bedeutet. Hat doch das Barock sich überall an Michelangelo angeschlossen und ihn gefeiert wie nie einen zweiten.

Die Lösung gibt eine zweite scheinbare Vergewaltigung. Michelangelos gewaltiger Moses ist vom Barock in S. Pietro in Vincolis in eine viel zu enge Nische gestellt worden, die uns Heutigen unerträglich auf das Bildwerk zu drücken scheint. Allein man hat festgestellt, daß das Barock es liebte, Skulpturen in einen engen Raum zu stellen, um so ihre Bewegung um so sieghafter erscheinen zu lassen. Von diesem Gesichtspunkt genommen ist die Aufstellung des Moses zu ihrer Zeit eine Idealaufstellung gewesen. Und genau so mußte die Verwendung der Kuppel Michelangelos für den Barockgeschmack eine außerordentliche Steigerung ihrer Wirkung bedeuten. Um das zu verstehen, ist es notwendig, den Kirchenbau des neuen Stiles genauer kennen zu lernen.

Es ist dabei fast gleichgültig, wo man seine Denkmäler aufsucht. Niemals vorher ist der Katholizismus so international gewesen wie gerade jetzt. Das liegt nicht nur an der Arbeit des Jesuitenordens. Sicher ist es nicht unwirksam, daß die Kirche seit der Reformation immer weniger politische Macht, immer stärker nur Religion ist. Es ist dieselbe Scheidung, die jetzt Wissenschaft und Religion voneinander trennt, welche die Scholastik in sich vereint hatte, und das Endresultat ist jenes Wort Friedrichs des Großen: „Hier muß ein jeder nach seiner Façon selig werden." Der Absolutismus der Fürsten, der sich jetzt als Regierungsform entwickelt, erlaubt der Kirche keine tatsächlichen Eingriffe in die aktive Politik; allein sie herrscht mittelbar durch ihren Einfluß, der international und um so gefährlicher ist. Auch dieser staatliche Absolutismus konnte sich nur als internationaler Gedanke ent-

wickeln. Die Landesgrenze ist keineswegs mehr die Grenze des Volkes, und über die Bedürfnisse des Volkes hinweg, oft ohne sie zu kennen, strebt der Fürst nach Idealen internationaler Kultur, die sein Volk nicht begreift. Wohin das führt, zeigen die wahnwitzigen Prachtbauten kleiner Fürsten, die es Ludwig XIV. gleich tun wollten, zeigen aber auch die Versuche Peters des Großen und Joseph II., ihr Volk zu kultivieren. So ist es kein Zufall, wenn das Barock zugleich einen internationalen Palaststil und einen internationalen katholischen Kirchenbaustil ausgebildet hat. Es ist ganz bezeichnend, daß die Kirchen des Protestantismus, wenn auch aus denselben Stilelementen gebildet, doch wesentlich ruhiger geformt sind, und die protestantische Dresdener Frauenkirche ein Bau von erhabenster Größe ist.

So haben wir ein Recht, das Beispiel für den katholischen Kirchenbau nicht aus Italien zu holen, sondern aus dem katholischen Bayern, wo die Zahl der Barockkirchen schlechterdings Legion ist. Die Theatiner-Hofkirche in München (erbaut 1661—75, Abb. 15) bietet ein besonders edles Beispiel des Stiles. Sie steht nicht mehr am Anfang seiner Entwicklung. Im frühen Barock waren die Bauglieder, wenn auch nicht ohne Übergänge, so doch immerhin strenger voneinander geschieden und die durchgehenden Horizontallinien wirkten äußerst zusammenfassend. Hier aber sind die Übergänge der Formen ineinander schon eleganter geworden, ist die Ruhe der Wand im Begriff, sich zu kurviger Bewegung zu lösen. Zwar sind die horizontalen Stockwerkteilungen nicht nur vorhanden, sondern sogar sehr kräftig entwickelt. Aber die emporsteigende Vertikale beherrscht trotzdem unbedingt den Bau. Vom ersten Horizontalsims aus, das noch den unteren Teil des Baues zusammenfügt, beginnt der Aufstieg, jäh in den Linien der Türme, weicher in der gleitenden Silhouette des Mittelbaues.

Zunächst die Türme. Vom Erdboden bis in den Turmhelm gehen hier die Linien der Pilaster über die verkröpften Simse hinweg. Und die Weichheit dieser Übergänge von der Basis in den Pilaster, vom Pilaster in den Architrav, vom Architrav in das horizontale Sims, vom Sims in die Pilasterbasis des zweiten Stockwerks und weiter bedeutet für das Auge eine Bewegung der Wand in vertikaler Richtung, die man in der Regelmäßigkeit des An- und Abschwellens geradezu als Wellenbewegung bezeichnen muß. Es ist von derselben Art, wenn auch die seitlichen Begrenzungen der Türme nicht streng sind, wenn ihre Wände an den Ecken

nicht in scharfen Kanten zusammenstoßen, vielmehr durch Abstufung der Pilaster in weicher Welle über die Ecken hinweggeführt werden. Da diesen Pilastern nach der Wandfläche zu ebensolche Halb-



Abb. 15. München, Theatiner-Hofkirche. Fassade.

pilaster vorgelegt werden, so entsteht eine zweite Wellenbewegung in horizontaler Richtung, die der ersten entgegenarbeitet und dadurch die lebhafte Bewegung des ganzen Baugliedes bewirkt. Es ist ungemein interessant, daß die Voluten am Turmhelm keineswegs die Linien der Hauptpilaster weiterführen, sondern von ihnen aus einander genähert werden, und zwar bis zum gleichen

Abstand voneinander. So hört im Turmhelm die Betonung der Ecke auf, entsteht eine vollkommene Rundung, die in der Auflösung des Turmes nach oben zugleich eine Auflösung seiner Motive bewirkt. Der Mittelbau der Fassade setzt die Bewegungen der Wand zusammenfassend fort. Auch dieser Teil strebt energisch aufwärts. Nicht nur in der einzelnen Reihe der übereinanderstehenden Pilaster, die durch die Vasen in die Luft gelöst wird, sondern in der ganzen Kontur des Daches, die allmählich steigend nach der Mitte sich erhebt. Es ist die Funktion dieses wichtigsten zusammenfügenden Bauteiles, die in St. Peter von der Kuppel übernommen wird. Die Kuppel der Theatinerkirche ist für die Fassade überhaupt ohne Funktion, und eben das ist beweisend für die Absicht, der Kuppel Michelangelos eine beherrschende Stellung in der Fassade zu sichern. Denn bei allen Barockbauten ist das symmetrische Gefühl stark entwickelt, bedeutet die Mittelachse die eigentliche Konzentrierung der Fassade. Bei der Theatinerkirche fließt die Wellenbewegung von den Türmen aus, wird in einem Doppelpilaster in den Mittelbau übergeleitet, um nach kurzer Pause energisch vorspringend zum Portal zu führen. Hier springt die Welle zurück — es ist kein Zufall, daß gerade hier die einzige runde Säule im Bau steht — und dadurch, daß das Portal gewissermaßen in Pausa steht, bekommt es seinen Wert zugleich mit der Mittellinie des Baues. So ist die Wandauflösung vollkommen. Auf jeder Seite dieser Mittellinie symmetrisch an- und abschwellend fließt die Welle über die ganze Fassade, und eine vertikal gerichtete, wie wir sie bei den Türmen sahen, entspricht ihr auch im Mittelbau. So entsteht hier eine rhythmische Bewegung von erstaunlicher Lebhaftigkeit, vergleichbar dem musikalischen Gebilde der Fuge, und es ist vielleicht kein Zufall, daß auch diese derselben Zeit ihre Entstehung dankt.

Überraschend ist die Verwandtschaft der Fassade mit der Front der gotischen Kathedrale (Bd. I, Abb. 52). Daß das Malerische der Gliederung, die auch hier wesentlich als Abfolge von Licht und Schatten wirkt, die Auflösung durch zwei Türme und einen Mittelgiebel oder durch Fialen, an deren Stelle hier die Vasen stehen, und anderes an beiden Kirchenfronten sich findet, ist mehr als bloßer Zufall. Hören wir doch gerade im Barock von gelegentlicher Wiederbelebung der Gotik. Hat es doch unzählige romanische Kirchen in seinen Geschmack umzugestalten für nötig befunden, da sie ihm kahl und nüchtern schienen, aber keine einzige gotische. Tatsächlich

ist zwischen diesen malerisch empfindenden Stilen eine innerliche Verwandtschaft. Auch im Barock ist die Ausgestaltung eine lediglich dekorative. Ihre Absicht geht auf Größe und würdige Form. — Sie ist zweifellos erreicht, allein nicht mit der sachlichen Würde etwa des romanischen Stiles, sondern mit dem Pathos dekorativer Phrasen.

Wie in der Gotik ist auch hier das Verhältnis zum Innenraum kein tektonisches, ist nicht bedingt durch den Grundriß des Baues, sondern durch den wirkungsvollen Eindruck. Auf die in ihren großen Formen verhältnismäßig ruhige Front folgt ein Kirchenraum von überraschender Pracht der Ornamentation und doch nicht würdelos (Abb. 16). Mit schweren Tonnengewölben geschlossen, führt das Hauptschiff unter der Kuppel weg bis zum Altarraum; das Sims vor allem, das die Obermauer des Mittelschiffs von der Stützenreihe scheidet, ist hier führende Linie. Die Absicht geht allerdings darauf, im Innen- wie im Außenbau die Teile zu verschmelzen, an Stelle ihrer tektonischen Scheidung den Zusammenfluß zu geben. So werden zwischen die Bögen, in denen sich das Hauptschiff nach den Seitenschiffen zu öffnet, dekorative Säulen gestellt, die sich im darübergelagerten Sims verkröpfen und, als Gurtbögen fortgesetzt, das Gewölbe in sich einbeziehen. So wächst die Kanzel als Form geradezu aus der Säule heraus, an der sie befestigt ist, bildet auch der Altar nur einen Bestandteil des Altarraumes, keinen selbständigen Organismus. Nicht nur, daß das Fenster als leuchtendes Auge Gottes zu einem Glied des Altars wird, werden ebenso die spindelförmig gedrehten Säulen, die den Altaraufbau an den Seiten begrenzen, durch die Linien der Gewölbe fortgesetzt. Auch der Beginn dieser Tendenz liegt in Italien. Ihre Geburtsstätte ist vielleicht die Mediceerkapelle Michelangelos, wo der Meister die Fensteranlage zusammen mit der Grabanlage schuf, nicht nur mit der Absicht, die volle Beleuchtung zu erzielen, sondern um bestimmte Ausdrucksakzente in die Figuren zu legen, etwa durch die Beschattung von Giulianos nachdenklichem Kopf. Allein wir sehen nun, daß solche Verschmelzung jeden Teil um den klaren Ausdruck seiner Funktionen bringt und eine charakteristische Eigenschaft untektonischen Stiles ist. In der späten Gotik fanden wir sie ebenso, wie im Stil der ausgehenden Antike. Während der romanische Altar eben nur ein Tisch war, war beim spätgotischen der Aufsatz Hauptsache geworden, der für das Auge seine feinen Spitzen mit den ruhelos

aufwärts strebenden Pfeilerlinien verflicht. Man wird nun auch den Außenbau der Barockkirche und seinen Parallelismus zur gotischen Fassade verstehen. Es handelt sich in beiden Fällen nicht



Abb. 16. München, Theatiner-Hofkirche. Inneres.

nur um eine Verknüpfung der horizontalen Geschosse, sondern zugleich auch um eine weiche Auflösung nach oben, nach Analogie der eben festgestellten Wirkung um eine Art Verschmelzung mit dem Luftraum. Und es ist nur natürlich, wenn wir eine parallele

Erscheinung auch im Innenraum der Barockkirche finden. Hier ist die Kuppel zugleich Zusammenfassung und Auflösung; nach ihr zu öffnen sich Hauptschiff, Seitenschiffe und Altarraum in mächtigen Bogen. Sie faßt den Raum in sich zusammen und läßt ihn mit ihrer großen Zahl von Fenstern in den Luftraum verströmen. Sie beherrscht den Raum, und es war daher keine Pietätlosigkeit, sondern im Gegenteil die Absicht auf eine besondere Wirkungssteigerung, wenn man auch der leuchtenden Kuppel Michelangelos ein düsteres Langschiff vorlegte.

Die Kuppel der Barockkirche ist keine tektonische Verknotung der Bauteile, wie die Kuppel der romanischen Kirche (Bd. I, Abb. 38). Sie schließt den Bau nicht als ein Architekturglied zusammen, sondern wirkt durchaus malerisch und zwingt durch ihr Licht das Auge nach der Stelle des intensivsten Ausströmens hin. Sie ist nicht so sehr tektonischer Körper wie Beleuchtungseffekt, ja neben der ruhigen Architektur der romanischen Kuppel ist sie geradezu formlos. Nicht nur weil bei dieser nur vier Fenster in den Ecken die Struktur betonen, während hier acht Fenster das ganze Rund durchbrechen und in Schein und Widerschein ihre Konturen und die Konturen der Kuppelteilungen verwischen, sondern weil der Dekor selbst in ihr diese zersetzende Wirkung übt. Zwar noch werden die Hauptlinien, die Begrenzungen der Kuppel und der Zwickel, von denen sie getragen wird, festgehalten, allein überall hinein setzt sich schon das lebhafteste Ornament, Ranken, die in kompliziertesten Kurven bewegt sind, oder figürlicher Schmuck. Gerade er gibt den Formen die Überleitung zur Nebenform, so, wenn der Schlußstein der Bögen, in denen sich das Hauptschiff nach dem Seitenschiff öffnet, und dem eigentlich ein so tektonisches Gefühl zugrunde lag, in eine Ranke umgeformt wird, von der aus ein kleiner Engel mit den Händen bis in die Obermauer hinübergreift, oder wenn die Zwickel, auf denen die Kuppel ruht, diese wichtigen struktiven Glieder, nicht nur mit reichverschlungenem Bandornament gefüllt, sondern von ihm geradezu zerrissen und am Rand vollkommen aufgelöst werden. Für diesen Aufputz fand man im Stuck das schmiegsame Material, das sich willig jeder Form fügte. Gerade dieses Material hat ungeheure Verheerungen in den romanischen Kirchen angerichtet, die man mit seiner Hilfe sehr leicht barock dekorieren konnte.

Die vollkommene Überwindung der Zweckbedingungen durch technische Gewandtheit und die reichste Ausbildung der dekorativen

Formen macht also das Bauwerk frei für jede Art des künstlerischen Ausdrucks. Die vollkommene Sprengung des früher durch seine natürlichen Bedingungen begrenzten Raumes ist seine erste Absicht, ihr Resultat an der Fassade die Auflösung der Stockwerksbegrenzungen nach oben, im Innenbau die Raumauflösung durch die Kuppel. Daß man andererseits danach strebt, die Bauteile möglichst miteinander zu verknüpfen, ist nur scheinbar ein Paradoxon. Vielmehr bedeutet beides eine Aufhebung der tatsächlichen Differenzierungen zugunsten einer einheitlich dekorativen Wirkung. Damit aber hört die Kirche auf, allein ihrem Zwecke zu dienen, und wird ein künstlerisch repräsentatives Monument. Der Architekt selbst wird ein großer Hofherr mit vielen Titeln, den man sich von weit her, in Deutschland meistens aus Italien oder Frankreich kommen läßt. Das Wort „Künstler" bekommt damals schon jenen Sinn des herrischen Gegensatzes zum Handwerk. Und die Zünfte führen oft einen verzweifelten Kampf gegen Leute, die ihnen nicht angehören und unmittelbar im Dienste der Fürsten an den einträglichsten Stellen stehen. Wie die Kirche wird auch die Messe aus einem Gottesdienst immer mehr zu einem Schauspiel. Ihr Eindruck liegt nicht mehr in ihren klaren Worten, sondern in der Musik, die ausdrucksvoller Träger ihrer Stimmung wird. Hier bedeutet Bachs Hohe Messe in H-Moll den Höhepunkt. Man darf die Rückkehr unserer Zeit zu Bach nicht als Rückkehr zum Primitiven ansehen, wie das wohl geschehen ist. Er ist nicht primitiv. Die mittelalterliche Messe mochte es sein, die ihre Musik aus dem Rhythmus des gesprochenen Textes folgerte. Bach ist der echte Barockmeister, wie Mozart in seinem gesteigerten Ausdruck der echte Rokokomeister ist. Wie im Credo der H-Moll-Messe sich die Oboe um die Solostimme legt, das hat seine frappantesten Parallelen im Verhalten der Barockranke zur architektonischen Begrenzung. Mit der Messe wird auch ihre Zelebration zum Schauspiel. Wie der Römer an die Stelle der kunstreichen griechischen Arbeit das Prunken mit pfundschweren Goldarmbändern setzte, so tritt nun an die Stelle der fein geformten Geräte die Pracht reicher Gewänder, mit Edelsteinen übersäter Mitren und Bischofsstäbe. Es macht einen seltsamen Eindruck von kultivierter Barbarei, im Domschatz zu Limburg a. L. neben den edlen mittelalterlichen Emailreliquiaren Ornatstücke des Barock zu finden, die in der Form ohne jede Feinheit sind, bei denen aber die Fülle der Perlen und glitzernden Edelsteine kein Fleckchen des Grundes freiläßt.

Diese Absicht, Repräsentation und Prunk geradezu zum Zweck des Lebens zu machen, ist der Grund dafür, daß sich diese Kultur in den öffentlichen Bauten ihren wichtigsten Ausdruck geschaffen hat, daß Kirchen und Schloßbauten die eigentlichen Träger der Stilentwicklung im Barock sind. Was Italien für das kirchliche Barock ist, wird Frankreich für das profane Barock, nur daß dieses auf Europa von weit größerem Einfluß werden mußte als jenes, dank der Hilfsquellen, die dem Absolutismus Ludwigs XIV. zu Gebote standen, dank der Rolle, die er im politischen Leben Europas spielte. Sein Einfluß, der erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts einsetzt, vertritt naturgemäß eine entwickeltere Stilstufe als das italienische Barock. Es ist ungemein interessant, hier die Pfade zu verfolgen, die Politik und Kultur verbinden. Sicher in der Absicht, Frankreichs Kunstindustrie zu heben, verpflanzt der tüchtige Finanzminister Colbert fremde Techniken nach Frankreich und gründet hier jene königliche Manufaktur, die unter der künstlerischen Leitung des Charles Lebrun eine Zentrale des Barockgeschmacks in Frankreich wird. Zusammen mit den charakteristischen Werken des Königs, seinen Schloßbauten, deren bedeutende Meister Hardouin Mansard und Robert de Cotte sind, werden sie die eigentlichen Träger des Zeitgeschmackes. Aber es ist gar keine Frage, daß diese offizielle Kunst den letzten Rest der Volkskunst überwinden mußte, weil sie an Geldmitteln und Nachfrage konkurrenzlos war, und daß sie in Frankreich wie den übrigen Ländern Europas alle bodenständige Kunst vollkommen nivellieren mußte. Von diesem Nivellieren der Grenzen zwischen den Volksgebieten war schon die Rede. Europa war damals selbst in eminent nationalen Fragen sehr wenig national gesinnt; in dem zerrissenen Deutschland herrschte französisches Geld und französische Kultur unumschränkt. So kann sich im 17. und 18. Jahrhundert von Frankreich aus eine einheitliche Lebenskultur verbreiten, wie sie in der Gotik von demselben Lande ausgegangen ist. Ihr Heim sind vor allem die Fürstenschlösser. Die Schlösser der Barockzeit, wie Weißenfels bei Pommersfelden, Bruchsal, Würzburg, Schleißheim u. a., haben jeden Festungscharakter aufgegeben, sind nichts weiter als Prunkbauten von willkürlicher Anlage, die nur noch durch die Rücksicht auf den möglichst wirkungsvollen Eindruck bestimmt sind.

In imposanter Breite lagert sich die Schloßfront, mit den vorgestreckten Flügeln weit nach den Seiten ausgreifend. So sehr

wird der Ton auf diese repräsentative Aufrollung der Fassade gelegt, daß das Gebäude unverhältnismäßig schmal ist, wenig Tiefe hat. Wie beim Kirchenbau werden auch hier die seitlichen Begrenzungen als Ablauf der Fassadenbewegung betont, besonders aber der Mittelbau herausgehoben. Bei ihnen allen führen die Säulenreihen übereinandergestellt zu einem Giebelfelde, das die Auflösung des Ganzen nach oben übernimmt, und dessen Randlinien durch eine reiche Dekoration oft selbst durchbrochen oder zerstört werden. Aber in der ganzen Front ist der obere Abschluß so weich; die Attika löst sie nach oben auf, wie der durchbrochene Kamm das Reliquiar im Übergangsstil des 13. Jahrhunderts, und diese Auflösung wird noch weicher durch die Vasen oder Skulpturen, die auf der Brüstung verteilt stehen. Hinter ihr schließt das breit gelagerte Mansardendach (so genannt nach seinem Schöpfer, dem Architekten Mansard) den Bau ab. Es ist beim Palast dieselbe Absicht wirksam wie beim Kirchenbau, wenn hinter dieser verhältnismäßig ruhigen Fassade sich Räume voll unerhörten Prunkes öffnen. Vor den Repräsentationszimmern des Schlosses treten alle Privatgemächer zurück; sie beherrschen das Gebäude mit ihrer prunkvollen Eleganz. Ein großes Stiegenhaus öffnet sich im Mittelbau unmittelbar hinter dem Hauptportal. Zwei breite Treppen steigen in ihm durch die Stockwerke empor, von elegant geformten Geländern begrenzt, in weichen Kurven sich begegnend, geschaffen zur prunkvollen Entfaltung festlicher Züge, dabei von größter Weiträumigkeit, wie die Prunksäle, die sich von ihm aus öffnen. Der Hauptsaal des Bruchsaler Schlosses, ein Werk des bedeutendsten deutschen Architekten der Zeit, Balthasar Neumann, gibt ein gutes Bild von der Art, wie hier allmählich alle Zweckgliederungen verdrängt werden, in der Absicht möglichst wirkungsvoller Raumgestaltung (Abb. 17). Im viereckigen Zimmergrundriß, der den Raum zwischen vier Wände und vier Ecken gespannt hätte, hat man die Ecken abgeschrägt, und so eine polygonale, weichere Form gewonnen. Und wenn auch jeder Wandteil durch dekorative Säulen nach den Seiten, durch das auf ihnen ruhende Gebälk nach oben abgegrenzt scheint, so wird er doch zerfasert durch reiches Rankenornament. War schon die Täfelung der deutschen Renaissance bloße Wanddekoration, so folgte sie doch in den Hauptlinien der äußeren Begrenzung; hier aber arbeitet sie der Wandbegrenzung an ihren empfindlichsten Stellen geradezu entgegen. Die Gliederung der Palastfassade lehrte, daß

dieser symmetrisch empfindenden Zeit die seitlichen Begrenzungen und der Mittelteil als die gliedernden Teile des Gefüges, als die empfindlichsten Stellen gelten. Gerade an diesen Stellen aber setzt

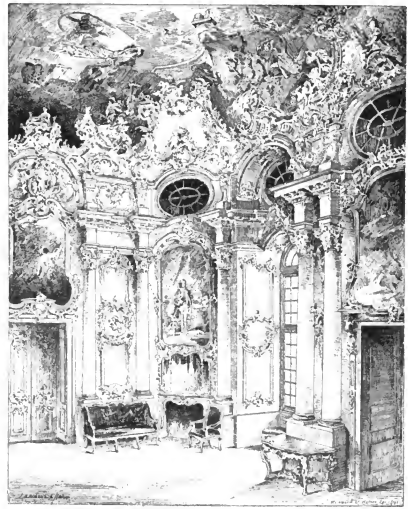


Abb. 17. Schloß zu Bruchsal. Festsaal.

nun im Wandgetäfel das leichte Gerank an, zerfasert die rechteckige Tafel oben und unten und reißt sie in der Mitte auseinander. Aber auch die Begrenzungen zwischen den einzelnen Wandfeldern werden unwirksam gemacht. Bei näherer Überlegung erweist es sich, daß eben das Sims, das jeden Teil nach oben ab-

zuschließen scheint, zugleich die grenzende Funktion der Säulen unwirksam macht und die einzelnen Felder, über die Säulen hinweggleitend, miteinander verbindet. So beginnt die Wand in fließender Rundung das Zimmer zu umgeben, und diese Wirkung wird dadurch gesteigert, daß jeweils nach einer horizontal geführten Simspartie ein Aufsteigen über einer Fenster- oder Türnische einsetzt. Mit ihm ist gleichzeitig jene Aufwärtsbewegung eingeleitet, die dem Plafond ebenso den Wert als Abschluß raubt, wie der Wand die sachliche Gliederung verloren gegangen war. Vom Fußboden an beginnt diese Bewegung. Die Säulen sind keineswegs Träger, sondern elegant aufsteigende Dekorationsmotive, und Beweis dafür ist das untektonische Gefühl im Kapitell. Gerade diesem wichtigsten Gebälkträger ist jede tragende Kraft geraubt, durch Ranken wird er aus dem Schaft emporgeleitet, mit weichen Kurven in das verkröpfte Gesims hinaufgeführt. Von ihm aus streben die Linien aufwärts, immer bunter, immer reicher bewegt, bis schließlich reich geformtes, wirr verschlungenes Gerank die Zimmerwände in bunte Fetzen zerreißt. Dadurch wird jeder festen Abgrenzung des Plafonds gegen die Zimmerwand so entgegengearbeitet, wie der polygonale Grundriß die feste Abgrenzung der Wandteile gegeneinander unmöglich machte, und ebenso wie die Struktur der Zimmerwand selbst durch die Ranken des Ornamentes zerstört wird, zerstört eine bunte Dekoration auch den Plafond. Er wird über unserm Haupt geöffnet wie ein Himmel, in den man hineinschaut, in dessen Wolken Götter auf Wagen fahren, Eroten sich emporschwingen. Hier ist die Stelle, wo die antikisierende Allegorie eine Stätte zu jeder noch so plumpen Huldigung an den Herrn des Hauses findet.

Von hier aus läßt sich nun die Stilentwicklung und die Stiltendenz der Barock-Architektur vollkommen übersehen. Von der struktiven Frührenaissance geht der Weg zur Hochrenaissance, in der die Dekoration mit großen Linien die Wand zerteilt, zum italienischen Frühbarock, in dem das bunte Ornament diese Gliederungen zersetzt und den Raum sprengt, schließlich zum französischen Hochbarock, wo Wand und Raum völlig gelöst erscheinen. Schon Michelangelos sixtinische Decke zeigt die Empfindungslosigkeit der Zeit für die Funktion eines Plafonds (Abb. 5). Er malte die Bilder ebenso an die Decke, wie er sie auf die Tafel gemalt hätte. So führen bei ihm Gemälde und Saaldecke nebeneinander jedes sein eigenes Leben. Dem Barock aber geht der Sinn des Plafonds

vollkommen verloren. Es nützt ihn zu einer Illusion aus, die ihn zerstört. Es kann vorkommen, daß dieser als geöffneter Himmel gemalte Plafond in Kirchen geradezu an die Stelle der Kuppel tritt. Die kühnste Fortsetzung der Wandarchitektur nach oben wird durch die Malerei vorgetäuscht und mit Gestalten bevölkert. Engel schweben aus ihm empor, und strahlend scheint über unsern Häuptern der Heilige selbst gen Himmel zu fahren. Das ist ein neuer Beweis dafür, daß man ein Recht hat, der Kuppel in der Barockkirche, ebenso wie der Wandgestaltung, wesentlich raumsprengende, raumerweiternde Wirkung zuzusprechen. Es ist dieselbe Absicht, die im Außen- und Innenbau überall den festen Abschluß nach oben durch Balustraden und Ranken zerstört.

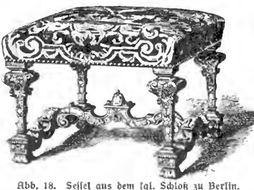


Abb. 18. Sessel aus dem kgl. Schloß zu Berlin.

Für die Formen, die dieser Kampf der Schmuckformen gegen die Struktur im Kunstgewerbe schafft, mag ein Sessel Beleg sein, wie Abb. 18, der etwa dem Stil des Andreas Schlüter (1664 bis 1714), des Erbauers des Berliner Schlosses, angehört. Den Stilformen nach etwas früher als das Bruchsaler Schloß, ist er für die Entstehung der Barockformen, besonders für das ornamentale Detail ein gutes Beispiel. Das Motiv ist aus der denkbar struktivsten Form gewonnen. An den vier Ecken wird der Sessel von vier Füßen getragen, von denen je zwei durch Zargen verbunden sind, die ihrerseits durch eine Querzarge zusammengehalten werden, also etwa das Motiv des spätgotischen Tisches, wie ihn Dürers Hieronymus im Gehäus (Abb. 6) zeigt. Allein wie in der Architektur ist auch hier überall an Stelle der sachlichen Struktur ein gewollter Bewegungsausdruck getreten. Er führt, etwa beim Bein des Sessels, sofort zur Disharmonie. Vom Würfel aus, der den Ansatz der Zargen bezeichnet, gliedert sich das Bein in einen, wie bei allen dekorativen Stilen, spitzen Fuß als stehenden Teil, der durch eine abwärts gerichtete Akanthusranke zu Boden geleitet wird, und in einen tragenden Teil, der in gleicher Weise aus einer aufwärts gerichteten Ranke nach oben steigt, sich in

schwerer Form ausbreitet, noch einmal zusammenzieht, und in breiterer Ausladung die Last des Sessels aufnimmt. Allein diese Teilung des tragenden Fußes ist in der Konstruktion nicht begründet. Sie bedeutet nur ein weiches Hinaufführen des Beines in den Sitz einerseits, ein Hinabführen in den Boden andererseits, und das Resultat ist die dekorative Zerlegung eines einheitlichen Gliedes bis zur vollkommenen Divergenz der Richtungen. Ebenso ist die Wahl des Zargenansatzes zum Gelenk dieser Teilung ganz willkürlich. Sie hätte allenfalls einen Sinn, wenn die Zarge hier fest ansetzen, stark ablaufen würde. Allein der Würfel dient auch hierher dem Auge nur als Vermittlung, da die Zargen unfest, mit eingerollten Voluten beginnen und als geknickte S-Ranken weiter laufen. Sie begegnen sich in der Mitte, und an diesem Punkt setzt mit derselben eingerollten Volute ebenso unfest die Querzarge an, läuft in denselben Ranken dem Mittelpunkte zu, wo ihre Linien sich ausladend vereinigen, um dann weich in eine umgekehrte Blüte auszulaufen. So ist also die Zarge kein festes Tragegerüst, sondern eine gekrümmte Ranke, und der gliedernde Mittelpunkt, der sachlich nicht vorhanden, sondern erst durch die Dekoration gefunden ist, ist nicht struktiv geformt, sondern weicher Zusammenfluß der Linien. So entscheidet sich auch hier der Kampf zwischen Struktur und Dekoration zugunsten der letzteren. Ihre Formen aber sind noch übersichtlich und klar, und trotz der weichen Überführungen ist jede in sich durch scharfe Kanten abgegrenzt.

Innerhalb der Flächen, die dadurch bestimmt sind, entwickelt sich dann das Ornament, das ein gutes Beispiel für die Form des späteren Barockornamentes überhaupt ist. Als flaches Band ist es aus der Fläche gewonnen, über die es sich wenig erhebt, während seine Form aus der Bewegung der Gerätteile gefolgert ist. Die feinen Bänder und Ranken, die sich vom Rande abzweigen, sind es, die dem Auge die Richtung der Zarge und der Fußglieder erläutern. Bis zu welcher Ausdruckskraft und Schwere diese Barockranken sich zu steigern vermögen, dafür ist die Ornamentation an Schlüters Denkmal des Großen Kurfürsten (Abb. 20) Beweis, die den Sockel in so großen Linien emporführt.

Die Delfter Fayencevase Abb. 19, ein gutes Beispiel für die Keramik der Zeit, bedeutet eine entwickeltere Stilstufe, ist in Formgebung und Dekoration wesentlich eleganter. Zwar ist der Fuß gegen das Gefäß abgegrenzt, das Gefäß selbst durch einen

ausladenden Rand vom Deckel geschieden, zwar scheiden sich die Wandflächen, die den Leib des Gefäßes bilden, deutlich voneinander, aber der Fuß ist absichtlich nur mehr ein kleiner Rand, als tragendes Glied möglichst wenig zur Geltung gebracht zugunsten der Form des eigentlichen Gefäßes, das, von schmalem Boden ansteigend, in breiter Kurve sich erhebt, seine Linien über den Rand hin bis in den Deckel fortsetzt und hier in die Form eines Löwen ausmündet, der den Deckel mehr krönt, als daß er ihm als Griff dient. Durch eine gleich weiche Bewegung beginnt man auch die Grenzkanten im Gefäßleib unwirksam zu machen. Man riefelt die Fläche, so daß auch hier das Auf- und Abwogen einer Welle das ganze Gefäß umkreist und die Kanten zum Glied der Bewegung macht.



Abb. 19. Delfter Fayencevase. Um 1700.

Zwischen dem Sessel und der Vase liegt dieselbe Entwicklung, wie zwischen dem italienischen Kirchenbarock und dem französischen Palastbarock, das erste seine dekorativen Gliederungen scheidend, das zweite sie immer stärker durch reiche Dekoration verwischend. Gerade der Schmuck chinesischer Motive, der sich gleichmäßig ohne Rücksicht auf die Gliederung und die Riefelung um die ganze Fläche zieht, ist im Stil der Vase hierfür bezeichnend, und es ist kein Zufall, daß die Schlösser der zweiten Stilstufe an chinesischen Motiven so reich sind. In den feinen Linien der Form, die das in Europa damals noch nicht erfundene Porzellan den chinesischen Geräten gestattete, im Reichtum buntfarbiger seltsamer Dekoration mit bizarren Landschaftsmotiven, steif gekleideten Menschen, starr geformten Blumen mußten die Erzeugnisse chinesischer Kunstindustrie damals für die dekorativen Tendenzen der abendländischen Kunst unerreichte Vorbilder sein. Man kopierte chine-

sische Porzellanvasen im roheren Material der Majolika, Lackarbeiten in anderen Stoffen, und sammelte die Originale mit Leidenschaft, um sie in eigenen chinesischen Kabinetten, Zimmern von derselben bizarren Dekoration, aufzustellen.

Gerade die Absicht der Stimmungseinheit, die hierin liegt, lernten wir in beiden Phasen des Stiles als charakteristisch für ihn kennen. Was im italienischen Barock eine Vereinigung ist, ist im französischen eine Verschmelzung. Allein diese Tendenz bleibt nicht nur auf die Kirchen und Paläste selbst beschränkt. Gerade zum Verständnis des Barock ist es nötig, über die Kunsterzeugnisse im engsten Sinne hinauszugehen. Denn wenn irgendmöglich zieht man den Kreis der Zusammengehörigkeit weit über den eigentlichen Bau hinaus, sucht man der Fassade eine genau bemessene Wirkung zu sichern durch eine Ausgestaltung ihrer Umgebung, die nur von der Rücksicht auf sie geleitet wird. Bernini schließt die Peterskirche und den Petersplatz in Rom zu einer äußerst wirkungsvollen Einheit zusammen, indem er von den Ecken der Fassade aus Arkaden um den ganzen Platz führt und ihn in die Anlage mit einbezieht. So wurde der Blick auf streng begrenztem Wege immer auf die Kirche als sein Ziel geführt und die Wirkung der Fassade außerordentlich gesteigert. Genau so wie im Schloß jedes einzelne Zimmer in Form und Farbe der Möbel und der Wandbekleidung eine Einheit bildet, wie wir den Innenraum mit der Fassade sich zur Wirkung eines fein abgestimmten Gegensatzes vereinen sahen, ist die Umgebung des Schlosses auf seine Fassade abgestimmt. Zu ihr hin führt meist ein Hof, umgeben von einer Mauer oder von Arkadengängen, die die Wirkungsabsicht der Kolonnaden vor der Peterskirche in Rom haben; in ihm verteilt, oft auch statt seiner, stehen staffelförmig gereiht kleinere Gebäude, die nur dem dekorativen Zweck dienen, das Auge allmählich auf die breitgelagerte Schloßfront hinzuführen. Hinter dem Schloß öffnet sich dann der Park. Kein naturgewachsener Baumpark mehr, sondern Alleen künstlich verschnittener Bäume auf kurzgeschorenem Rasen. Schon die Hochrenaissance in Italien leitet diese Entwicklung ein. Sie schuf bereits Alleen, die nicht nur zum Schloß führten, sondern bestimmte wirkungsvolle Ausblicke eröffneten, setzte diese Alleen aus Bäumen zusammen, die in regelmäßiger Form emporwachsen, vor allem aus Pappeln und Zypressen, und die in ruhiger Aufeinanderfolge den Wandelnden geleiten. Jetzt aber breitet sich vor der Gartenfront des Schlosses ein weiter Platz mit geschorenen

Rasenbeeten aus, deren Ränder in den regelmäßigen Schnörkeln der Barockranke verlaufen, dazwischen Alleen von Bäumen, die in unnatürliche Kugel- und Pyramidenformen oder zu glatten fortlaufenden Wänden verschnitten sind. Sie eröffnen überraschende Ausblicke auf das Schloß und seine Nebengebäude, oder auf Wasserkünste von erstaunlicher technischer Kühnheit, auf ungeheure Fontänen in großen Becken, in die kleine Wasserstrahlen von der Mitte und vom Rande her springen, aus Tritonenhörnern oder aus Urnen fließen, die von Meergöttern gehalten werden. Man darf sich nicht wundern, wenn die Absicht so weit geht, selbst über Menschenmöglichkeit hinaus die Natur diesen Wirkungen untertänig zu machen, wenn das zerstörte und nur in Abbildungen noch bekannte Schloß Favorita bei Mainz aus seinen Alleen überraschende Ausblicke auf den Rheinstrom eröffnet haben muß, und am Ende einer gewaltigen Allee von zwei geschorenen Baumwänden im Park von Oliva die weite Fläche der Ostsee sich dehnt. Wir wundern uns nicht, in Anlagen, in denen die Natur so zur theatralischen Schaustellung dient, Naturtheater zu finden, in denen Alleen und Gesträuche als wirkungsvolle Kulissen dienen. Die dramatische Literatur und Kunst ist ja in dieser Zeit in Frankreich durch Molière, Racine, Corneille zur höchsten Kraft emporgeführt. Allein ebenso wie den Kunststil des Rubens an den Plafonds der Säle, benutzt man die antike Allegorie in pompösen Balletts zur Huldigung für irgendeinen Fürsten, vergleicht ihn, von dem die Geschichte uns oft kaum den Namen überliefert hat, mit allen antiken Göttern und Heroen. Damals werden die Urkunden geschrieben mit Titeln und Würden, Siegeln und Stempeln, hinter denen keine Macht steht, damals erscheinen die feierlichen Anreden und die lange, unterwürfige Unterschrift, damals kommt das Pochen auf Rang und Titel, so daß es nichts Schwierigeres gibt, als einen Zug von Fürstlichkeiten zu ordnen, und man eigene Bücher von der Zeremoniellwissenschaft verfaßt hat; damals aber ist auch die Zeit, in der kein Niedriggestellter sein Recht finden kann. Die breit auf dem Kopf thronende Allongeperücke wird das Zeichen der Würde, die französischen Brocken im Brief das Zeichen der Bildung, und alle Gefühle werden so ins Äußerliche übersetzt. Das Hochzeits- oder gar Trauerkarmen, das man selbst den nächsten Verwandten schreibt, wird guter Ton, und von geradezu groteske Komik wird die Verlogenheit, wenn hier der kleine Bürger mitmachen will, wenn die Stadttore antike Triumph-

pforten werden, auf dem Marktbrunnen jedes Nestes ein grollender Neptun erscheint, aus dem ehrsamen Goldschmied Peter Dingsda in den Innungslisten in einem Jahr plötzlich ein Monsieur wird, oder Joh. Seb. Bach alle Götter des Olymps zur keineswegs scherzhaft gemeinten Huldigung an den Obstzüchter Augustus Müller aufruft. Man trieb solche Dinge bis zur albernsten Spielerei, ließ vom Zuckerbäcker Schaugerichte mit allegorischen Darstellungen anfertigen, die gar nicht zum Essen bestimmt waren, und benutzte die Geschicklichkeit des Handwerkers zur Herstellung spielerischer Kuriositäten und mechanischer Kunststücke. Es ist ohne Sinn, hier Beispiele zu häufen, genug, daß überall hinter einer prunkvollen Außenseite ein wenig inhaltreiches Leben sich verbirgt, wie hinter den bombastischen Buchtiteln der Zeit oft der geringfügigste Inhalt sich findet, oder die Kriege zwar von den Heeren gekämpft, aber von den Diplomaten entschieden werden.

Bei diesem Kulturstand der Epoche, bei dieser Steigerung der individualistischen Tendenz bis zur eigenwilligen Arroganz mußten die vom Zweck gelösten Künste, mußten Freiplastik und Tafelmalerei zur höchsten Freiheit künstlerischen Wollens sich entwickeln, Reliefplastik und Wandmalerei ihren tektonischen Bedingungen sich ganz entfremden. Es genügt, auf die Illusionen in den Plafonds hinzuweisen, von denen schon die Rede war, um das ohne weiteres festzulegen. Es kam dazu, daß die prunkliebenden Fürsten und das reiche Bürgertum durch die Menge der Kunstwerke, deren sie zum Schmuck ihres Lebens bedurften, dem Künstler ebenso reiche Arbeitsmöglichkeiten boten. Allein schon von der Plastik wurden in einem fürstlichen Schloß, an den Wegen seiner Parks, in den Becken seiner Wasserkünste, an der Fassade und in den Räumen des Schlosses Hunderte von Skulpturen gefordert, und ihr jede künstlerische Aufgabe gestellt. Naturgemäß aber stehen in dieser Zeit die Aufgaben im Vordergrund, die der Verherrlichung des Bestellers dienen; wie die Poesie der Zeit Huldigungslieder, so schafft die Plastik Porträts und Denkmäler. Gerade hier spielt die üble Veräußerlichung der Gefühle, die dieser Epoche eigen ist, eine Hauptrolle. Nicht nur daß man pompöse Grabdenkmale aufführt mit Wappen und mit den Allegorien der Tugenden übersät, wie man den Lebenden mit Titeln überschüttete — man kommt sogar so weit, der heiligen Dreifaltigkeit und der Madonna auf offenem Markt Monumente zu setzen, die nicht Altäre, sondern im eigentlichsten Sinne des Wortes Denksäulen sind.

Gegenüber solchen Dingen ist das Monument eines Fürsten, wie Andreas Schlüters Denkmal des großen Kurfürsten in Berlin (Abb. 20), nur das typische Beispiel einer Sitte, die in Frankreich damals zahlreichere Werke schuf, und zugleich ein äußerst charakteristisches Beispiel für die Plastik des Barock. Auf vier Stufen erhebt sich der Sockel — in seinen Wänden gekrümmt, erhält er die feste Struktur durch vier schwere Ranken an den Ecken, die zugleich die Funktion der Pilaster in der Architektur ausüben, und die horizontalen Gliederungen des Sockels aufwärts führen zum ausladenden oberen Rand, über dem die Standplatte für das Reiterbild ansetzt. Vier gefesselte Sklaven schmiegen sich eng mit diesen Ranken zusammen, von starrster Verzweiflung bis zu ergebener Huldigung alle Empfindungen des unterworfenen Feindes aussprechend, in Gesicht und Körper erregt bis zu äußerster Leidenschaftlichkeit des Affekts. Von gleich ausdrucksvollem Pathos ist die Gestalt des triumphierenden Fürsten. Sein Roß schreitet erregt vorwärts, die Mähne gesträubt, die Nüstern gebläht, energisch in der Bewegung, die über das absichtlich schmale Postament Kopf und Hals hinausführt. Wir sahen ja, daß das Barock Skulpturen in zu enge Nischen setzt, um ihren Ausdruck zu steigern. Die ruhige Sicherheit des Reiters bekommt ihren Wert durch den Kontrast, in dem das Zurückbiegen und die stolze Seitwärtsdrehung seines Körpers zu dem vorwärtsgerichteten Schreiten des Pferdes steht. Das Werk ist ausgeglichen in Kunstform und Gedankeninhalt. Die Kunstform hat jenes feine Verschmelzen und Ineinanderstimmen der Teile, das wir als Stileigenschaft kennen lernten, bis ins feinste ausgebildet. Wie die Sklaven den Ansatz der Ranken verhüllen, um von den Stufen zu ihnen eine weiche Überleitung zu schaffen, wie die Reiterfigur diese aufsteigenden Linien fortsetzt, die sich im Haupt des Mannes vereinigen, das ist außerordentlich fein berechnet. Man denke dagegen an ein Reiterstandbild der Renaissance, etwa Donatellos Gattamellata. Dort ist der Sockel nichts als Träger der Figur. Dem Barock aber, dem die weiche Linienbewegung Stilbedingung ist, muß Schlüters Bildwerk ein Muster von Würde gewesen sein. Denn überall dort, wo lebhaftere Empfindungen geweckt werden sollten, wäre das Monument jäh vom schmalen Postament aufgestiegen, während dieses langsame Ansteigen von breiter Grundfläche äußerst würdig gewirkt haben muß. So begreift sich der Sinn der pompösen Allongeperücke, während jene lebhafte Bewegung



Abb. 20. Schlüter. Denkmal des großen Kurfürsten. Berlin.

das Interesse der Zeit am ägyptischen Obelisk erklärt. Beruht so die architektonische Wirkung im Denkmal auf der harmonischen Verschmelzung der Teile, so beruht die innere Wirkung auf der energischen Differenzierung der Kontraste. Der Gesamteindruck des Monumentes, in dem selbst die Bewegungen der Sklaven voneinander so verschieden sind, beruht auf dem Gegensatz zwischen den Unterjochten und der Triumphgebärde des Herrschers, zwischen besiegter Schwäche und siegender Kraft. Der Kampf spielt in dieser Zeit dieselbe Rolle wie etwa in der Kunst der hellenistisch-römischen Epoche auch. Und die Wirkung beruhte ebenso auf dem Gegensatz des Besiegten und des Siegers, von denen der eine unser Mitleid um so mehr erregt, je mehr wir der Stärke des anderen uns freuen. So wird die Kraft des Siegers gewalttätig bis zur Roheit, die Hoheit, wie im Denkmal des Großen Kurfürsten, stolz bis zur pathetischen Geste, die Schwäche des Unterliegenden gesteigert bis zur sentimentalen Weichheit. Daher die vielen Schilderungen von mythologischen Kämpfen zwischen Männern und Frauen, die uns gerade jetzt begegnen. Apoll und Daphne, Pluto und Proserpina, am ausdrucksvollsten Rubens' Gemälde: Die Amazonenschlacht und Der Raub der Töchter des Leukippus. Auch hier ergibt sich dasselbe, wie in der deutschen Spätgotik und der spätrömischen Kunst, daß erregtester Zorn und sentimentalste Weichheit nur Ausdrucksformen derselben dramatischen Erregung der Zeit sind.

Hand in Hand damit geht die physische Erregung in der Körperbewegung der Gestalten. Die Zeit hat die Studien der Renaissance weiter geführt, kennt den Körper bis in die letzten Geheimnisse des Gelenkes, weiß jedes Glied zu bilden und zu bewegen und nutzt diese Kenntnis aus bis zur letzten Möglichkeit dreidimensionalen Ausdrucks. Man nehme etwa den vordersten Sklaven des Denkmals, bei dem jedes Glied im Kontrast zum anderen steht, schon hier, wo die Gestalt doch durch ihren Hintergrund gebunden ist, während bei Freiskulpturen, namentlich bei Gruppen, der Körper sich nach allen vier Seiten hin entwickelt. Einer kühnen Bewegung zuliebe, an deren Gelingen man sich freut, wird die Grenze manierierter Verdrehung oft hart genug gestreift. Und alle diese Bewegungen sind um so eindrucksvoller, je momentaner sie sind, um so interessanter und reicher, je mehr sie für den nächsten Augenblick eine Veränderung verheißen, und, wie beim römischen Laokoon, um so kräftiger, je kleiner das Hindernis ist, gegen das

die Bewegung sich richtet. Die Kleinheit der Ketten, mit denen die Sklaven an den Sockel des Kurfürstendenkmals gefesselt sind, ist ein gutes Beispiel dafür.

Es ist von vornherein anzunehmen, daß die Malerei sich nach denselben Geschmackstendenzen entwickelt, parallele Erscheinungsformen schafft und daß diese nur gemäß der größeren technischen Beweglichkeit mannigfaltiger sich aussprechen. Denn die Plastik, deren Werke materiell kostbar sind, ist in dieser Epoche die eigentlich höfische Kunst geblieben, während die Malerei und mehr noch der Kupferstich bis in jedes Bürgerhaus gelangen konnte. Man darf sich also nicht wundern, die Malerei geradezu in sozialen Schichten entwickelt zu sehen. Zwar sind die Elemente überall dieselben: während die Porträtkunst auch hier immer eine große Rolle spielt, ist doch gegenständlich alles erlaubt. Die feinste Stimmung einer Landschaft oder eines Innenraumes, die dramatische Bewegtheit eines Kampfes, grobkomische bäuerliche Liebesszenen finden ihren realistischen Ausdruck. Auch hier beruht diese Fähigkeit auf dem räumlichen Verständnis, von dem nun schon so oft die Rede war. Raum und Landschaft und Körper sprechen in den feinen Lichtabstufungen der Natur die räumlichen Differenzen aus, und allein die impressionistische Malweise vermag sie vollkommen wiederzugeben.

Allein innerhalb dieser gemeinsamen Ausdrucksformen differenzieren sich die einzelnen Kunstkreise sehr stark. Während Italien durch seine früh erworbene Kenntnis des Körpers zu weichlichem Manierismus gelangt, dient im aristokratischen Flandern, dessen Hauptmeister Rubens (1577—1640) und van Dyk (1599—1641) sind, die Malerei hauptsächlich denselben pompösen Zwecken, zu denen das Zeitalter die Plastik verwandte. Rubens' große Bilderfolge, die Szenen aus dem Leben der Katharina von Medici in anspruchsvollsten Allegorien darstellt, geht bis zur geschmacklosen Lobhudelei. Der spanische Kreis ist nicht weniger temperamentvoll, aber feiner im malerischen Ausdruck. Gerade hier ist der Naturalismus in den Porträts, in den Darstellungen aus dem Volksleben, selbst in der Mythologie vom äußersten Wahrheitsgefühl getragen. Aber eine außerordentlich feinfühlige Licht- und Farbenbehandlung ordnet alles Gegenständliche der großen Bildwirkung unter. Am reichsten entfaltet sich die Kunst in den Niederlanden. Der Boden dieses kleinen Landes, in dem ein reiches Bürgertum den Ertrag seines Handels nutzt, ist Wurzelland für alle wichtigen Strömungen der Kunst,

die von hier aus auf andere Länder, wie Spanien und das wenig tüchtige Deutschland sich verpflanzen. Wie die Baukunst hier keine Prunkpaläste schafft, sondern behagliche, wohnliche Bürgerhäuser, so ist auch die Malerei in ihrer schlichten Auffassung wie in ihren anspruchslosen Formaten für das Bürgerhaus berechnet, aber vielgestaltig und kraftvoll. Nur die besten Namen ist hier zu nennen möglich. Der froh-kräftige Franz Hals, die feinfühligen Landschafter Ruisdael und Hobbema, Pieter de Hooch, der ebenso edel die Stimmung des holländischen Innenraumes gibt, Brouwer und Ostade, die Szenen aus dem Leben des Bauern und Bürgers mit einer Ausdruckskraft malen, die an Karikatur streift. Der bedeutendste und zugleich feinste von allen aber ist Rembrandt van Rijn (1606—1669). Ihm ist kein Thema, keine Ausdrucksform, keine malerische Feinheit fremd, und wie er in der Empfindung der stärkste, in Farbengebung und Lichtbehandlung der feinste ist, hat seine Zeit in ihm den charaktervollsten Ausdruck gefunden.

Ein Bild wie die Blendung Simsons (Abb. 21) ist dramatisch bis zur Brutalität. In einen dunklen Raum fällt grelles Licht. Es trifft am Eingang die Delila, die dem Ausgang zueilt, streift ihre eilige Bewegung, hebt die Locken Simsons, die ihre Linke triumphierend schwingt, die Schere in ihrer Rechten scharf hervor, wie ihr Frauengesicht, das fast neugierig in das Dunkel der Höhle zurückschaut. Dort trifft das Licht in vollem Strahl auf den am Boden liegenden geknebelten Mann, auf sein Bein, das in der Luft zappelnd den Feind zu treffen sucht, auf sein Gesicht, in dessen Auge der Dolch des Kriegers wühlt, unter seinem Haupt auf das Haupt dessen, der ihn zu Boden geworfen hat, und dessen hell bestrahlte Arme seine Brust umschlingen, streift im Vorbeifluten Haupt und Harnisch des einen, der ihm den Dolch ins Auge stößt, des anderen, der ihm mit zerrender Kraft die Fessel um das Handgelenk schnürt. Furchtbar aber sondert sich im Vordergrunde eine einzelne Gestalt von der Gruppe, ein Mann, brutal gezeichnet, der mit aufgestemmtem Fuß und vorgestreckter Partisane auf den Moment lauert, wo er dem Wehrlosen das andere Auge sicher ausstoßen kann. Gegen das Licht gestellt, droht seine dunkle Silhouette mit der gesenkten Spitze der Waffe den Angriff für den nächsten Augenblick. Die Differenzierungen dieser einzelnen Bewegungen, die geballte Kraft des sich wälzenden Knäuels, der Gegensatz dieser Gruppe gegen die leichtere Bewegung der Frau,

selbst die ungeheure Kraftexpansion, die, im engen Raum gehalten, so gesammelt zur Geltung kommt, wie die Kraft des Moses von Michelangelo in seiner engen Nische — all das wäre vielleicht auch einem anderen, etwa Rubens zuzutrauen. Allein die Stärke des Lichtes, das allein Bewegungen und Gruppen differenziert und dessen verschiedene Strahlung gegen die einzelnen Gestalten ihre Entfernung voneinander anzeigt, den Raum im Bilde gliedert, ist Rembrandts eigener Besitz. Gerade das aber macht ihn je später desto entschiedener zum Impressionisten. Die modellieren-



Abb. 21. Rembrandt. Die Blendung Simsons.

den Bewegungen der Lichtnuancen beherrscht Rembrandt in allen Abstufungen. Ob er das Licht in jähem Aufflackern gibt wie hier, oder in ruhigem Gleiten, das sind nur graduelle Unterschiede. Denn diese Vermählung mit dem Glanz der Harnische erzeugt ebenso feingestimmte Nuancen wie die farbige Abstufung in ruhig fließenden Gewändern. Die Innenräume mit dem gedämpft einfallenden nordischen Licht, die weit gestreckten holländischen Landschaften sind bei ihm ebenso zart gestimmt, wie diese Blendung Simsons stark ist in der Kraft ihrer Licht- und Formbewegungen.

Von diesem Impressionismus aus wird man verstehen, warum

nicht nur die Bandornamente des Barock einen guten Teil ihrer räumlich auflösenden Wirkung durch den Gegensatz ihrer hellen Fläche gegen den beschatteten Grund erhalten, sondern daß diese Epoche eine so durchaus koloristische Ornamenttechnik geschaffen hat wie die Boulearbeit, die im Gegensatz von vergoldetem dichtem Ornament auf tiefrotem Grund geradezu die nächste Verwandte der spätantiken Verroterie ist. Das Barock ist ein Stil, der den wirkungsvollen Eindruck entwickelt hat auf Kosten des Zweckgefühls in Architektur und Kunstgewerbe, die ganz dekorativ geworden sind, während Malerei und Plastik selbständige, sogar bevorzugte Künste werden. Das Rokoko bedeutet nichts weiter als eine noch stärkere, noch konsequentere Ausbildung dieser Prinzipien.

Viertes Kapitel.

Der Stil Régence und der Rokokostil.

Schon im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts beginnen neue Gedankengänge Kulturinhalt der Zeit zu werden. An Stelle des Pathos wird die Grazie der Affekt der Zeit. Die Tracht des Barock wollte mit ruhigen Gewändern und Mänteln von dunkler Farbe, mit dem großen weißen Kragen und der Perücke dem Träger einen Ausdruck von Würde geben, ohne jede Rücksicht auf den Körper, der bei der Frau durch die Schnürung verunstaltet wird. Beim Rokoko aber tritt an die Stelle der ruhigen die grazile Linie, und damit tritt die Kunstform des Körpers so sehr in Gegensatz zu seiner natürlichen Form, daß kaum die Tracht der kretisch-mykenischen Epoche von gleicher Widernatürlichkeit ist. Wenn schon beim Manne die Verengung der Kleidung in der Taille, die prall anliegenden Kniehosen und Seidenstrümpfe mehr auf Zierlichkeit als auf irgendwelche Arbeitsleistung berechnet sind, so hebt der plumpe Reifrock der Frau ebenso die Zierlichkeit der kleinen Schuhe auf hohem Absatz, wie die der schmal geschnürten Taille hervor, und Busen und Arme sind, zur Hälfte entblößt, reizvoller im Kontrast zum bekleideten Teil. So beruht schon hier ein wesentlicher Teil der Wirkung auf dem Gegensatz. Denn das Rokoko ist keineswegs ausdruckslos, keineswegs nur weich. Allein schon eine Erscheinung wie Mozarts Musik müßte hier das Gegenteil beweisen, die die unerhörte Dramatik des Don Juan und der Symphonien neben die köstliche Musik seiner Intrigenopern stellt.

Dabei ist eine Oper wie die „Entführung aus dem Serail" ebenso bezeichnend für die Bizarrerie, mit der orientalische Art ins Leben des Rokoko übersetzt wird, wie das chinesische Teehäuschen im Park von Sanssouci.

Gerade diese Entwicklung in der Musik vom schwer gestalteten mythologischen Ballett des Barock zur Oper, zur Symphonie, zum Quartett, wie Haydn und Mozart sie entwickelt haben, ist ungemein bezeichnend für die Differenz zwischen den beiden Stilen. Dem Rokoko bildet das Fest den Mittelpunkt des Lebens, fein gestimmter Genuß und die Liebe mit ihrer für unsere Begriffe affektierten, für jene Zeit feinfühligen Sentimentalität. Im dichten Garten verborgene Pavillons, versteckte Teehäuschen, lauschige Grotten, werden die bevorzugten Aufenthaltsorte dieser galanten Zeit und die Aufgabe der fürstlichen Architekten. Fraglos bedeutet diese Annäherung an die Stimmungen der Natur eine psychische Verfeinerung, die eines ihrer interessantesten Denkmale in Haydns Jahreszeiten gefunden hat. Gerade in diesem Oratorium aber wird es klar, daß diese Stimmungen weich sind bis zur Sentimentalität. Man liebt an der Natur nicht mehr die kraftvolle Schönheit im Wechsel ihres Ausdrucks, der die holländischen Landschafter in so vielen feinen Bildern zum Ausdruck verholfen haben, sondern die idyllischen Stimmungen der Wiesen und Bäche, und es ist das Unerhörteste von Unwahrhaftigkeit, wenn die vornehmen Damen und Herren des Hofes das Leben des Schäfers in der Natur zu leben glauben, wenn sie im affektierten Schäferkostüm faulenzen und liebeln und ländliche Feste geben von dem Geld, das den Ärmsten im Volke abgepreßt ist.

Dieser Übergang vom Barock zum Rokoko vollzieht sich wesentlich unter Führung des französischen Hofes, und es ist nicht unberechtigt, wie man schon die letzte Stufe des Barock als Stil Ludwigs XIV. bezeichnet hat, so auch die folgenden Phasen mit den Namen der französischen Herrscher zu bezeichnen. Allein auch hier wird deutlich, wie wertlose Klassifikationen unsere Stilbenennungen sind. In dieser Zeit führt fast jede Generation einen neuen Stil ein, aber keiner läßt sich streng vom anderen scheiden. Alle sind nur Übergangsphasen, und gerade der Stil der Régence, der, nach der Regentschaft des Herzogs von Orleans (1715—1723) genannt, am Anfang dieser Entwicklung steht, bezeichnet nur den Übergang vom Barock zum Rokoko, dort, wo sich die Übergangsformen am eigenartigsten aussprechen.

Eine Kommode dieses Stiles, wie Abb. 22, zeigt aufs deutlichste den Weg, den man zu gehen willens ist. Jeder Zweck irgend eines Teiles ist mit voller Absicht durch die Form negiert. Der Fuß steht nicht fest — seine Endigung biegt sich in einer Bronzeranke, und er selbst ist, wenn auch in der Form vierkantig, so doch in der fließenden Kurve einer zart geschwungenen Linie bewegt. Im Leib der Kommode setzen sich seine durch feine Bronzelinien hervorgehobenen Konturen fort. Der äußere Rand geht ohne weiteres in die seitliche, der innere Rand in die untere Begrenzungslinie der Kommode über. Von irgendwelcher Abgrenzung tragender und getragener Teile, wie noch beim Barockgerät (Abb. 18), ist gar keine Rede mehr; die Absicht geht allein auf die graziöse Form. Auch der Kommodenkasten ist von jedem Zweckgefühl unabhängig. In geschwungener Linie ist er nach unten, in geschwungener Fläche nach vorn und den Seiten bewegt, und obendrein ist über seine Vorderseite eine Chinoiserie, chinesische Blumen und Landschaften, gemalt, nicht nur ohne Berücksichtigung der Schubladen, die herausgezogen das Bild für den Moment zerstören mußten, sondern mit der offenen Absicht, jedem funktionellen Ausdruck dieser Gerätteile geradezu entgegenzuarbeiten. Denn wie hier durch das Bild, werden die Fugen gelegentlich durch Bronzebeschläge in Rankenform zugedeckt. Und genau so frißt in der Architektur die Zerfaserung durch das Ornament weiter, das noch immer bandartig, aber schon weniger flach ist.



Abb. 22. Kommode des Régencestiles.

Man sollte meinen, daß eine ärgere Zerstörung der Zweckformen überhaupt nicht mehr denkbar wäre. Und doch hat der Stil Louis XV., das eigentliche Rokoko, das etwa 1725 einsetzt, jedes organische Kunstgefühl bis zu einem solchen Grade ver-

nichtet, daß im wandlosen Wohnraum das Gebrauchsgerät feinliniges Gerank geworden ist. Ein Gemach, wie der Spiegelsaal der Amalienburg (Abb. 23), von Cuvilliés um 1740 gebaut und eines der wichtigsten Denkmale dieses Stiles, hat auch das letzte gliedernde Gerüst, die letzte Klarheit aufgegeben und das



Abb. 23. Schloß Amalienburg bei München. Spiegelsaal.

Zimmer wie in einem schimmernden Meer glitzernden Gerankes gelöst. Was von der Zimmerwand noch übrig ist, hat jede Flächenhaftigkeit verloren, ist vollkommen zersetzt durch das weichlinige Ornament. Allein der Stil meidet geradezu solche Holzflächen, verkleidet sie mit Gemälden, deren sentimental aufgefaßte weite Landschaften die Fläche noch intensiver zersetzen, am liebsten aber, wie in unserm Beispiel, mit Spiegeln. Bedeuten die beiden andern

Arten der Wandfüllung eine Zerstörung ihrer Fläche, so bedeutet der Spiegel ihre vollkommene Negierung. Wo er steht, ist die Wand einfach nicht vorhanden, und das Spiegelbild tritt an ihre Stelle, das einen neuen Raum hinter sich zu öffnen scheint. Gerade hier wird klar, wie die raumerweiternde Tendenz des Barock eigentlich erst jetzt zur konsequenten Ausbildung gelangt. Man liebt es, den Spiegel einer weiten Flucht von Zimmern gegenüberzustellen, oder einem anderen Spiegel, so daß jeder im andern ein unendliches Hintereinander von Räumen vortäuscht. Brennt dann die große Lichtkrone in der Mitte, so ist der Eindruck von einer fast märchenhaften Körperlosigkeit. Und während noch im Saal des Bruchsaler Schlosses (Abb. 17) der Grundriß eckig war und die Wandteile sich durch die Säulen gegeneinander abgrenzten, umzieht hier die Wand das Gemach in weicher Rundung, in der Wellenbewegung vorspringender Wandteile und rückspringender Nischen, deren Füllungen durch das Geflecht des Ornamentes miteinander verbunden sind. Denn wie die Türfüllung, das Gemälde, der Spiegel in sich als Wandfläche nicht fest sind, so sind sie es auch nicht in ihrer Umrahmung. Von den vorgestreckten unteren Ecken, von der ausgeschweiften Seitenrahmung sendet der Spiegel seine Ranken aus und klammert sich mit ihnen in die umgebende Wandfläche. — Wie die Wand den weichgerundeten oberen Abschluß des Spiegels durch hängende Blumengewinde mit sich verbindet, sendet der Spiegel ihr Ranken entgegen, verknüpft sich durch eine breite Leiste, die der Rahmen am Beginn der oberen Rundung aussendet, mit den Nebenfüllungen, und verläuft nach oben in ein Gitterwerk, dessen geschwungene Begrenzungslinie durch musizierende Putten, durch Vasen, Füllhörner und andere Bildungen ebenso aufgelöst wird, wie es selbst die Wandfläche zerstört, auf der es aufliegt. So wird zugleich der Übergang in die Decke gewonnen, die sich in ebenso weicher Kurve an die Zimmerwand anschließt, wie diese selbst um das Zimmer geführt ist. Denn die beiden Leisten, die als einzige Überbleibsel der horizontalen Barockfimse sich oberhalb der eigentlichen Wand rings um das Zimmer ziehen, sind kaum als trennende Glieder gedacht, vermitteln vielmehr durch ihre eigene Abstufung, durch ihre Wellenbewegung und die ornamentale Zerfaserung den Übergang um so unauffälliger. Gerade hier läßt sich das Rokoko-Ornament in der ganzen Feinheit seines Gefüges studieren. Während die Barockranke (Abb. 18) in ihrer

Führung übersichtlich war, so daß Haupt- und Nebenzweige sich klar voneinander scheiden, die einzelne Ranke eckig und bandartig flach, in ihrer Struktur also ruhig war, ist die Rokokoranke unübersichtlich in ihrem ornamentalen Reichtum, biegsam und rund in ihrer Linienführung und Modellierung. Man trifft keine gerade Linie in diesem Ornament, bei dem die reichste Bewegung Schönheit ist, und die fein geschwungene Kurve des ganzen Gebildes noch in der letzten Ranke nachzittert. So sind die muschelartigen Gebilde mit kurvigen Endungen Hauptmotive und die felsartigen Ornamente, Rocaillen, die dem Rokoko den Namen gegeben haben. Und wenn auch jedes Motiv, wenn Putten und Tiere, Vasen und blumenvolle Füllhörner, Pflanzen und Girlanden sich mit ihnen zu einem bunten Reichtum vereinigen, so werden doch die Vasen rankenartig gebogen, die Putten in fast unmöglichen Drehungen bewegt, die Füllhörner gewunden. Jedes Ziermotiv wird weich und schmiegsam wie die Ranke selbst, die sich in tausend Fasern löst, drängt sich in sie hinein, hemmt ihren Verlauf, und die Feinfühligkeit der Modellierung vereint sich mit der Zartheit der Farbenstimmung zur wohltönenden Harmonie. Wenn in der Amalienburg das matte Kerzenlicht über die Silberranken und ihren hellblauen Grund gleitet und mit seinen Schatten die zarten Formen modelliert, so ist ein Reichtum kleinster Schönheiten, eine Stimmung gegeben, die dem verfeinerten Auge den höchsten Genuß gewähren. Und doch muß man sich gegenwärtig halten, daß das gewollter Stimmungseindruck ist, erreicht auf Kosten jeder Energie, daß das Rokoko ein aufs äußerste verfeinerter Dekorationsstil ist, aus dessen Formen auch der letzte Rest von Sachlichkeit gewichen ist. Das konstruktivste Gerät wird zum bloßen Ornament: während der Sessel des Barockstiles doch wenigstens Sitz und Fuß trennte und auf seinen Füßen stand, geht auf den Sesseln unseres Saales das Polster durch die weiche Vermittlung des Ornamentes in die Beine über, die ihrerseits nichts weiter als feingezeichnete Ranken sind, springt ein Tisch nur wie eine feingeschwungene Ranke aus der Wand vor. Ebenso hat ein Gerät, wie das Paar Kaminböcke (Abb. 24), jeden Zweckausdruck verloren und ist zum bloßen Ornament vor dem ebenso ornamentalen Kamin geworden. Die Funktion der Böcke ist ja ganz einfacher Art: festzustehen, da sie die brennenden Scheite zurückhalten müssen. Aber selbst den Ausdruck dieser einfachen Funktion erstickt das Rokoko in geradezu genialer Weise. Das Gerät ist nichts weiter mehr als ein

breites Rankengewinde, rund und weich, das nicht fest auf dem Boden steht, sondern aus einer ebenso weich zusammengerollten Ranke sich emporwindet, sich zurückbiegt, sich verschlingt, um in einer elegant aufsteigenden zerfaserten Blütenform zu endigen. Und zum Überfluß hat man auf dieses Gerät, von dem man kaum begreift, wie es überhaupt steht, noch ein Chinesenpaar gesetzt und Papageien, die sich zwar äußerst graziös in dem Gewinde bewegen, aber in Größe und Realität der Erscheinung außer allem Verhältnis zur Ranke sind und dem Ganzen selbst den letzten Rest von Wirklichkeitssinn nehmen, das Gerät zur bloßen Spielerei machen.

Bei dieser Weichheit und Schmiegsamkeit der Ornamente mußte

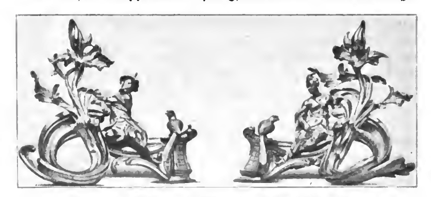


Abb. 24. Kaminböcke des Rokokostiles in Schloß Fontainebleau.

das Streben der Epoche von vornherein dahin gehen, auch in der Keramik einen gefügigeren Stoff zu finden, als die dickwandige, in ihrer Struktur fast grob geschichtete Majolika. Das dünnwandige chinesische Porzellan, das den feinen Formen sich so schmiegsam fügte und die zarte Bemalung so willig in sich aufnahm, war das Ideal der Zeit. Daß man es nicht nur um seiner Schönheit willen sammelte, sondern sein Herstellungsgeheimnis auch als Ausdrucksmittel für die eigenen, ebenso leichten Formgedanken zu besitzen strebte, war nur naturgemäß. Daß man Majolikavasen in chinesischem Stil herstellte (Abb. 19), war für das Barock ein Ersatz gewesen, dessen Abstand von der Qualität der Originale trotz der Verfeinerung der Technik stets fühlbarer werden mußte. So kam es schließlich, daß man um die Wende des 18. Jahrhunderts europäische Vorlagen in China auf Porzellan kopieren ließ. Es macht einen seltsam bizarren Eindruck, die würdevollen

Kupferstichporträts des holländischen Barock von chinesischer Hand auf das zarte Material gemalt zu sehen. Aber die Experimente, die den kostbaren Werkstoff für das Abendland erobern wollen, laufen vom Beginn der Barockzeit durch die ganze Epoche, und als schließlich, etwa im Jahre 1709, Böttger in Dresden das Geheimnis des Porzellans enthüllt hatte, wurde Meißen sein Hauptfabrikationsort und das Porzellan selbst der wichtigste, fast der einzige Stoff der abendländischen Keramik. Allerorten entstehen nun Fabriken; mit List und forschender Arbeit, mit Gewalt und Bestechung sucht man sich des Geheimnisses der Fabrikation zu bemächtigen, ein deutliches Zeichen für das Bedürfnis, das die Zeit nach einem keramischen Material von dem starken Glanz und der Formbeweglichkeit des Porzellans hatte. So lassen sich vom zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts an die Stilphasen des Rokoko an der ungeheuren Fülle der erhaltenen Porzellangeräte am subtilsten verfolgen. Zeitlich fallen die ersten Stücke mit dem Übergangsstil zusammen, den wir unter dem Namen Régence kennen lernten, und sind auch stilistisch ihm zuzurechnen. Noch stoßen die Wandflächen gern in Kanten zusammen, allein sie sind der fließenden Linien halber elegant gebogen; Henkel und Ausguß sind zwar scharf vom Gefäß abgesetzt, bewegen sich aber in weichen Kurven. Von hier aus läßt sich der Gang der Entwicklungslinien bis in die feinsten Abstufungen verfolgen. Wie die Kanten verschwinden, die Wand rund um das Gefäß läuft, sich immer stärker krümmt und biegt, wie die Henkel immer weicher aus dem Gefäß hervorgehen, bis schließlich in einer Terrine, wie Abb. 25, um 1740 der vollkommene Rokokotypus erreicht ist, wie ihn die Amalienburg und die Kaminböcke uns schon kennen lehrten. Der Körper der Terrine



Abb. 25. Rokokoterrine im Kölner Kunstgewerbemuseum.

hat jeden Halt in der Form verloren, ist vollkommen in Bewegung aufgelöst. In kräftiger Kurve biegt sich das Gefäß sofort vom Boden aufwärts, lädt in der Mitte in einer zweiten Welle weit aus, um in einer wieder beruhigteren Bewegung zu endigen, in die der Deckel, kaum durch eine schmale Grenzlinie vom Körper getrennt, mit aufgenommen ist. Noch schneller, noch ruheloser läuft die Bewegung seitwärts in der Gefäßfläche, die hier nicht in einfacher Rundung auf- und abschwillt, sondern jedesmal eine stark ausspringende Kante zwischen zwei Ausbiegungen schiebt, die in dem starken Glanz des Porzellans ein außerordentlich erregtes Licht- und Schattenspiel erzeugen. Die Weichheit dieser Bewegungen fordert als Vollendung ein allmähliches Abschwellen des Gefäßkörpers nach außen. So kommt es, daß man das Gerät nicht fest hinstellt, sondern, als letzte Konsequenz der Löwenklauen der Hochrenaissance, Füßchen unterschiebt, die in ganz weichem Übergang aus der Kurve des Gefäßes gewonnen werden, aber sie nur als weich zusammengerollte Ranken fortsetzen und jeden Eindruck festen Stehens vermeiden. Ebenso sind die anderen Zweckglieder des Gefäßes, die Henkel und der Deckelgriff, funktionslos gemacht und zum gleichen Ausklingen der Gefäßform verwandt. Dort, wo die mittelste Ausladung den Gefäßleib am stärksten nach außen biegt, setzen zwei in ihren weichen Formen sehr charakteristische Rokokoranken, die an Stelle der Henkel Halbfiguren von Mädchen tragen, die Linie fort. In weicher Kurve läuft der Deckel nach oben aus; Putten schmiegen sich in seine Form und geben den Übergang zum Apoll, der als Deckelgriff das Ganze krönt. Ungemein bezeichnend ist die Gestalt dieser Figuren für den Geschmack der Zeit: wie die gekreuzten Beine Apolls absichtlich parallel den ansteigenden Deckellinien verlaufen, wie die stark zurückgebogenen Oberkörper der Henkelfiguren mit ihrem, auf geschwungener Nackenlinie vorgeschobenen Kopf die Formen der Rokokoranken vollkommen stilgemäß fortsetzen und die Bewegungen ihrer Arme wie Rankenausläufe behandelt sind, wie schließlich die weich geformten rundlichen Köpfe als Knaufendigungen empfunden werden. Man begreift von hier aus, warum Säle, Sessel und Gärten dieser Zeit vom stilvollen Menschen eine ganz bestimmte kurvige Haltung verlangten. Die Eigenart des Rokokocharakters präzisiert sich besonders scharf, wenn man die Terrine mit der barocken Keramik (Abb. 19) vergleicht. Stand die Delfter Vase, wenn auch nach unten zu schmäler werdend, doch immerhin auf festem Unter-

satz, war in ihr der Deckel vom Gefäß geschieden, wenn auch in den Linien nicht ohne Zusammenhang mit ihr, so steht hier das Gerät auf eleganten Füßchen, die zu schwach zum Tragen scheinen, und verschmilzt alle Teile vollkommen miteinander. War das Barockgerät von oben nach unten leicht gebogen, seitwärts durch leichte Wellen bewegt, so schwillt hier die Bewegung von oben nach unten dreimal an und ab, und die seitwärts gerichteten Schwingungen sind von erstaunlicher Lebhaftigkeit. Die Differenz ist dieselbe wie zwischen dem Barocksaal und seinem Gegenstück im Rokoko und beruht auf dem allmählichen Verschwinden der eckigen Formen zugunsten der weich gerundeten, und sämtlicher zweckvoller Trennungen zugunsten kurviger, zart fließender Vereinigungen.

Malerei und Plastik zeigen dieselbe Weiterentwicklung der Barocktendenzen. Wie die weiche Verschmelzung, die zarte Abstimmung in Architektur und Kunstgewerbe herrscht, herrscht sie auch in der Malerei. Hier sind die sentimentalen Schäferszenen, die galanten Feste, die Liebeständeleien Hauptgegenstände der Darstellungen, kurvige Kopfneigungen und feine Gesten ihre Ausdrucksformen. Dabei geht die Absicht, wie in der Architektur, auf die Stimmungen ländlicher Einsamkeit. Allein das erfordert die höchste Fähigkeit farbiger Darstellung, die feinste Abstimmung der Nuancen, das stärkste Gefühl für räumlichen Ausdruck. Und so wird der Impressionismus des Barock immer konsequenter ausgebildet. Watteau ist selbst im Freien gebunden in den Farben; Fragonard aber gibt jedes Sonnenglühen, ist der vollkommene Plein-air-Maler. Es ist kein Zufall, daß neben Fragonards Gemälde mit der schwingenden Schaukel seine großzügigen Skizzen stehen, die in wenigen Strichen hingeworfen von vollkommenstem Bewegungsausdruck sind. So wird die Wiedergabe des Momentanen in der Bewegung bis zur letzten Möglichkeit getrieben, und wie man sie im Gemälde mit der größten Feinheit des Ausdrucks wiedergibt, gibt man sie in der Skizze mit der größten Kühnheit des leicht bewegten Striches. Der Realismus steigert sich bis zum höchst Erreichbaren. Die Porträts der Engländer sind wichtiger Beweis dafür. Goya ist nur als Abkömmling dieser Epoche zu verstehen. Dieser kühnste Impressionist, der wohl überhaupt bisher geschaffen hat, arbeitet die feinsten farbigen Damenporträts und besitzt die letzten Geheimnisse der Freilichtmalerei. Unvergleichlich kühn sind die Farbenbewegungen seiner Stierkämpfe im

glühenden Sonnenlicht, und selbst seine Radierungen sind lichtkräftig und von vollkommener Körperlichkeit im Festhalten der momentanen Bewegung. Wie die Charakteristik der Bewegung steigert er die Charakteristik im Ausdruck seiner Porträts bis an die Grenze der Karikatur. Gerade bei ihm wird klar, daß die Karikatur nichts weiter ist als eine Steigerung der Charakteristik. Er geht selbst bis zur Satire und verhöhnt Pfaffen, Aristokraten und Dirnen in kühnen Zeichnungen. Gegen ihn ist der englische Satiriker Hogarth sentimental wie die Erziehung der Zeit, und auch darin charakteristisch für diese andererseits so gefühlvoll gestimmte Epoche der Schäferszenen. Bei ihm hat das: „Ehre Vater und Mutter" immer den Nachsatz „Auf daß es dir wohlgehe". Er schildert in seinen Zyklen von Stichen, wie der Fleißige Bürgermeister wird und der Taugenichts gehenkt, wie die Dirne verkommt und der Säufer verroht, und was für einen schlechten Einfluß die französische Tanzmeisterei auf das gute, alte, englische Familienleben übt. Goya schildert die Fäulnis des Zeitalters in ihrer Sünden Maienblüte — Hogarth erteilt Anschauungsunterricht. Beide aber sind Anzeichen für die Reaktion gegen die Verrottung des Zeitalters.

Daß gerade zersetzende Epochen Zeitalter künstlerischer und wissenschaftlicher Kritik sind, war schon in Rom, schon in der Gotik zu lernen. Mit dieser Kritik aber zerstören sie sich selbst und schaffen die kommende Welt. Das letzte Resultat der Philosophie dieses Zeitalters war die Negierung desselben, war der Nachweis des gleichen Rechtes aller Menschen auf der Grundlage des Naturgemäßen. Das letzte Resultat der Zeitkultur war die Verzweiflung der Massen und die französische Revolution. Diese Tendenzen aber haben auch in der Kunst ihren Widerhall gefunden. Das Wort „Sansculotte" bedeutet nicht nur eine neue politische, sondern auch eine neue Geschmackstendenz.

Fünftes Kapitel.

Der Stil Louis XVI. und der Stil Empire.

Das Feingefühl, das wir als charakteristisch für das Rokoko kennen gelernt haben, muß schließlich parallel mit anderen Gedankengängen seit 1760 zu den Formen des schlichteren Stiles geführt haben, den man mit dem Namen des letzten französischen

Königs als den Stil Louis XVI. bezeichnet. Die Auffassung dieses sog. Zopfstiles als eine Verödung der Kunstformen ist ganz unberechtigt. Unsere Zeit, die einen ganz ähnlichen Stilwandel durchmacht, müßte die raffinierte Verfeinerung empfinden, die hier beabsichtigt war, und die ganz allmählich zu immer einfacheren Formen führt. Der Stil Louis XVI. bedeutet noch keine Umwandlung der Grundtendenzen des Rokoko, sondern nur eine Reaktion gegen die Wirrheit seiner Formen. Seine frühe Zeit kennt noch all die raffinierten Boudoirmöbel des Rokoko, läßt die Tische in eleganten Kurven aus der Wand hervorgehen, und nur diese Kurven selbst werden schlichter. Noch immer liebt man die chinesischen Geräte, aber man bevorzugt feiner geführte Formen, einfachere Konturen. Und wenn diese Zeit, wie das Rokoko es getan, solche Geräte in Bronze montiert (Abb. 26), so fließen mit ihren ruhiger gewählten Konturen die Linien des neuen Stiles in eins zusammen. Zeigt doch gerade diese Montierung, daß man die starken Formen noch immer nicht liebt, daß man sich scheut, ein solches Gerät fest auf den Boden zu stellen, und es auch jetzt noch auf Rankenfüße setzt. Aber die Ranken sind nicht mehr rund geführt, schlingen sich nicht mehr in weicher Drehung zusammen wie im Rokoko, sondern sind kantig und in den Windungen strenger gegeneinander begrenzt. Man sieht, daß diese Vereinfachung gelegentlich Formen schafft, die denen des Barock überraschend ähnlich sind. Girlanden schlingen sich von einem Fuß zum anderen, aber nicht die bunten, schwellenden Blumengirlanden des Rokoko, sondern regelmäßig begrenzte von ruhigen Lorbeerblättern, noch immer ein kurviger Abschluß des unteren Gefäßrandes, aber von strengerer Form. Und ebenso ist alles andere im Gerät auf einfachere Formen gebracht. Die Henkel, die als Widderköpfe ansetzen, wie der Deckel,



Abb. 26. Chinesische Gefäße in Bronze gefaßt. Stil Louis XVI.

in dessen Bronzerand sogar schon die ruhende Horizontallinie sich einzustellen beginnt.

Der konsequente Louis XVI-Stil, der den Lehnstuhl aus dem Besitz Marie Antoinettes geschaffen hat, welchen Abb. 27 gibt, ist energisch in den Gliederungen, für die die geradlinige Begrenzung maßgebend ist. Zwar steht das Möbel noch nicht mit breiter, fester Endigung auf dem Boden, krümmt sich aber auch nicht mehr in unfester, elastischer Ranke zusammen, sondern seine Füße sind als antike Pfeilbündel geformt, die sich, wie bei allen Möbeln des Stils, geradlinig nach unten zuspitzen. In der geschweiften Zarge bilden sie mit ornamentierten Würfeln kraftvolle Ruhepunkte, an denen zugleich die Armlehnen sich abgrenzen. Mit zwei Sphingen beginnen sie, deren Flügel in die Armlehnen hinaufführen; diese, an einem bärtigen Kopf scharf in zwei Teile geschieden, werden durch Akanthusranken in die Rückenlehne geleitet. Auch die Rückenlehne ist gut begrenzt: seitwärts von zwei antiken Fackeln, oben von einem Stab, auf dem zwischen zwei symmetrischen Füllhörnern eine Kartusche ruht. Aber man sieht, daß noch die Teile des Gerätes ineinander übergeführt sind, noch der Stuhl nicht mit breitem Fuß auf dem Boden steht, noch die Flammen der Fackel und das Füllhornmotiv den oberen Abschluß weich machen. Indes, die Teile beginnen sich zu scheiden, und wie in der Architektur herrschen auch im Ornament die ovalen, kreisförmigen, eckigen Linien und Flächen. Dasselbe gilt auch für das Flächenornament, wie es die Holztäfelungen der



Abb. 27. Lehnstuhl von Jacob. Stil Louis XVI.
Berliner Kunstgewerbemuseum.

Zimmer geschnitzt, Rückenlehne und Kissen unseres Stuhles gestickt zeigen. Es wird übersichtlich im Gefüge des Ganzen, einfacher, fast dünn in der Struktur der einzelnen Ranken. Der bunte Überschwang des Rokoko hat auch hier aufgehört, und einfachere Formen treten an seine Stelle. Auch das Farbengefühl ist feiner geworden; die Hauptfarbe in der Stickerei des Sessels ist ein zartes Grün, und die feinen Farben, die sonst in ihm erscheinen, sind darauf eingestimmt. In den Farben der Holzteile selbst werden jetzt Weiß und Gold bevorzugt.

Dieses verfeinerte Farbengefühl, das auch die zarteste Abstufung einer Farbe noch als eigenen Wert empfindet, war eigentlich die logische Fortbildung des Farbenempfindens im Ornament des Rokoko, wie wir es kennen gelernt haben. Aber sie bedingt, daß der Zeit der Glasurglanz des Porzellans zu leuchtend, seine Farben zu bunt erscheinen. Wie die Puderperücke Glanz und Farbe des Haares, so verdrängt das glanzlos weiße Biskuit jetzt vielfach das Porzellan. Es war die große Erfindung Wedgwoods, dieser Masse die gebrochenen feinen Farbentöne zu geben, die das Ideal der Zeit sind, das matte Grün, das zarte Blau, das tiefe Schwarz. Während die Wirkung der schimmernden Porzellanglasur die Durchbrechung der Gefäßoberfläche ist, ist das Wedgwoodgerät in der Färbung und der Masse vollkommen gleichmäßig und ruhig. All das also eine Rückkehr zu struktiveren Absichten, wie sie die Form der Geräte selbst, wie sie die Form des Sessels zeigt. Schon werden auch antike Motive hellenischen Ursprungs in das Ornament mit aufgenommen, und wenn auch das Pathos wenig geschmackvoll erscheint, mit dem Pfeilbündel als Stuhlbeine, Sphinge als Armlehnen und Kaminböcke verwandt werden, so beweist doch das Heranziehen gerade hellenischer Vorbilder den zu ruhigerer Art gewandelten Geschmack. Auch mit dieser Verarbeitung antiker Motive ist der ruhigere Stil Louis XVI. der logische Vorläufer des Empirestils, der nun zu den Prinzipien des Rokoko in vollkommenen Gegensatz tritt.

Man hat geglaubt, und noch jetzt ist es in allen Handbüchern zu lesen, daß diese Anlehnung an die hellenische Antike das eigentliche Wesen des Empirestiles bedeutet. Allein sie ist nur ein Symptom. Wir sahen ja, wie die Antike seit der Renaissance immer wieder als Vorbild dient, und es ist interessant, zu beobachten, wie sie jedesmal der Zeittendenz entsprechend umgeformt wird. Hogarth zeichnet 1753 den Apoll von Belvedere und den Herakles

Farnese, von denen er ein treues Abbild geben will, ganz unwillkürlich in seltsame Bildungen um, um seine Rokokotheorie von der Schönheit der S-Linie an ihnen zu beweisen, und Lessing, der objektivere, wählt die Laokoon-Gruppe, dieses Erzeugnis einer antiken Barockkunst, um auf sie seine Kunsttheorien aufzubauen, die der moderne Mensch die Forderung des Pathos nennen muß. Aber ebensowenig stand das Empire der Antike, die seine Wissenschaft genauer kennen lehrte, objektiv gegenüber. Man denke an Thorwaldsens unverständige Ergänzung der Münchener Ägineten. Nicht einmal das ist richtig, daß das Empire die klassischen Formen reiner aufnimmt als der Stil Louis XVI. Kein Stil nimmt fremde Elemente auf, ohne sie seinem Geschmack entsprechend umzuformen, und damit eben erweist er seine eigene Art. Ebenso wenig wie die italienische Renaissance nur eine Neugestaltung der römischen Antike ist, ist das Empire eine Wiedergeburt der hellenischen. Es ist ebenso äußerlich, zu sagen, die Entdeckungen in Pompeji und Herkulanum hätten das Empire geschaffen, wie es äußerlich ist, zu behaupten, die Renaissance wäre ein Kind der römischen Kunst. Dann hätte das Empire ebensogut im südlichen Italien entstehen können, wo man nicht nur Pompeji und Herkulanum, sondern die edlen Formen der Tempel von Paestum und Agrigent täglich vor Augen hatte. Allein es entstand in Frankreich aus dem Stil Louis XVI., führt seinen Namen nach dem Kaiserreich Napoleons und erfuhr in Deutschland seine interessanteste Weiterbildung.

Die Wahrheit ist, daß die Renaissance, wie wir sahen, ihre Motive der römischen Antike entnahm, weil diese für die majestätische Pracht den stärksten Ausdruck gefunden hatte, und das Empire der hellenischen, weil es hier jene Ruhe der Formen fand, der die Epoche selbst zustrebte, nachdem sie im Ornament des Rokoko sich übersättigt hatte. Beide Stile aber formten das Gegebene nach ihrem Willen um, und gerade diese oft unbewußte Differenz zwischen dem Vorbild und seiner Umgestaltung spricht das eigene Wollen des Stiles aus. Für den Künstler der Zeit ist das antike Vorbild allerdings maßgebend. Der Münchener Architekt Klenze bedient sich in seinen für die Charakteristik der Epoche außerordentlich wertvollen Schriften des griechischen Ausdruckes „Palingenesis" für diese Absichten, der, obgleich nur wörtliche Übersetzung des Begriffes Renaissance, doch eben dadurch so anschaulich ist, daß er verdiente, in unsern kunstgeschichtlichen Werken

den Stil wieder zu bezeichnen. Und gerade Klenzes Werke zeigen die interessanteste Umformung der Antike durch den bildenden Geist seiner Zeit, da er nicht nur ein tüchtiger Archäologe, sondern zugleich wohl der feinfühligste unter den Künstlern der Epoche war. Seine Propyläen (Abb. 28) schaffen aus dieser Umformung vielleicht das edelste Werk der Zeit. Die Front des dorischen Tempels wird zum Tor. Die aufsteigende Kraft seines Giebelfeldes wird beruhigt durch die darüber hingeführte Horizontallinie. Zwei mächtige Pylonen werden ihm zur Seite auf-



Abb. 28. München. Die Propyläen.

gerichtet, energisch in sich zusammengeschlossen durch die schräg gegeneinander geneigten scharfen Konturen und den kräftigen horizontalen Abschluß, und während sie die Linien des Mittelbaues in dekorativen Friesen abgeschwächt weiterführen, fassen sie die weit geöffnete Halle zwischen sich zu einem starken Gebilde zusammen. Die Pylonen nehmen den weiten Platz in sich auf, und das Tor, der Abschluß des Platzes, wird zugleich wichtigster Durchgang. Der kraftvolle Eindruck des alten Stadttores ist mit dem Feingefühl des Künstlers erreicht, der dem Monumente den Sinn zu erhalten weiß.

Die ruhigen Linien wieder zu gewinnen, ist also Haupttendenz des Stiles; daher die Vernichtung der schrägen Giebellinie der

antiken Tempelfront durch die Horizontallinie darüber, die nicht nur in den Propyläen, sondern auch in Schinkels Neuer Wache in Berlin und selbst an kunstgewerblichen Geräten auftritt. Daher aber auch die ruhigere Ausgestaltung der Fassade des Bürgerhauses, in der gleichfalls die Horizontale herrscht, unterstützt durch wenige ins Flächenhafte umgeformte antike Ornamente. Auch der Innenraum wird nun straffer geformt. Die Wände stoßen scharf an den Ecken zusammen und die Decke setzt sich gegen die Zimmerwände ab. Zwar ist die Dekoration mit Wandmalereien in pompejanischen Motiven, allerdings von ruhiger Art, und mit Vorhängen, an den Wänden selbst mit Kannelüren, noch immer weich, aber sie strebt doch auf strengere Formen hin.

Natürlich hat das Kunstgewerbe dieselbe Tendenz. Die Kastenmöbel, Schränke, Schreibsekretäre u. a. wahren ihren sachlichen Charakter in sehr energischer Weise. Die seitliche und die obere Begrenzung ist ebenso streng linear wie die Teilung in Fächer und die Form der Füße. Dabei bleibt auch die Fläche gewahrt und wird unterstützt durch sehr fein geformte Bronzebeschläge mit dünnem Akanthuslaub, Palmetten und anderem antikem Ornament. Bei den Tischen werden die Füße gern als antikisierende Säulen geformt mit Bronzebasis und Kapitell, auch Dreifußformen kommen dort vor. Sie tragen sehr fest und die Tischplatte ist gut abgegrenzt. Überall herrscht dieselbe Ruhe in Linie und Form, und besonders die Sitzmöbel erreichen einen erstaunlich feinen Fluß der Linien.

Das Bild der Madame Recamier von J. L. David (Abb. 29), dem Maler des napoleonischen Kaiserreiches, ist in seinen Möbeln ein wichtiges Zeugnis für den neuen Stil. Auf schlanken Füßen steigt der antikisierende Kandelaber aufwärts, um in die ruhende wagerechte Linie einer antiken Lampe zu endigen. Noch immer steigt das Ruhebett von spitzen Füßen auf, aber sie endigen am eigentlichen Lager, dessen Lehnen in edel geschwungenen Kurven auslaufen. In vollkommener Harmonie schmiegt sich die Linie der Frau der Lehne und dem Lager ein, ja, der Hals scheint, der Linienparallele zuliebe, übermäßig in die Länge gezogen, ein Beweis dafür, wie auch hier Tracht und Haltung nur Glieder des Stiles sind. Gerade für das Empirekleid, wie es die Madame Recamier trägt, ist die Ableitung vom hellenischen Stil evident, aber die Umformung ist charakteristisch für die Eigenart des Empire. Es kommt nicht auf die gesunde Umhüllung des Körpers an, wie die Antike sie schuf, sondern auf den zarten Fluß der Linien. Das

Korsett ist hier keineswegs verschwunden. Und wie diese einzelnen Stilformen prägt das Bild auch als Ganzes den Zeitcharakter aus. Es ist ungemein edel empfunden, daß die Wände, von deren schlichter Dekoration wir schon gesprochen haben, hier kahl bleiben, um die fein geführte Linie, die für das Auge von der Lampe des Kandelabers aus über das Haupt der Frau und den gleitenden Fluß des Gewandes hinweg in die Lehne am Fußende führt, zu vollem Schönheitsausdruck zu bringen. Nur der Fußboden ist heller und seine horizontale Fläche eint sich mit der Ruhe der Gestalt



Abb. 29. J. L. David. Madame Recamier. Paris, Louvre.

und der Möbelformen. Auch die Farben haben sich immer mehr gedämpft, sind trüber, erdiger geworden, und wie jetzt statt des Farbstiches der Umrißstich beliebt wird, wird auch bei den ruhig gezeichneten Bildern eines Karstens und Genelli der Kontur Hauptsache, das Bild getuschte Zeichnung.

Von vornherein könnte indessen diese Ruhe der Form und Farbe leicht als Sachlichkeit, als das Ergebnis struktiver Stiltendenz erscheinen, wenn nicht weiterhin die Plastik die Entwicklung vom Rokoko zum Empire noch deutlicher erkennen ließe. Überall beweist gerade sie, daß wir es mit einer absterbenden Kunst zu tun haben. Die Plastik des Empire ist nicht erschaffen

im Ringen um das klare Verständnis des menschlichen Körpers und seiner Bewegungen, sondern als Mäßigung dieser Bewegungen, die eine vorhergehende Zeit in allen ihren Komplikationen ausgeschöpft hatte. Ganz scharf bezeichnet Canova (1757—1822) den Übergang, den Stil Louis XVI. Seine Bildwerke haben noch die gegensätzlichen Bewegungen von Licht und Schatten, die starken Kontrastformen des Barock, aber schon gehemmt durch eine Tendenz der Beruhigung, die keine energievolle Handlung mehr wagt. Für uns, denen Sinding eine vollkommene Lösung des formalen Problems der „zwei Menschen" gegeben hat, ist es unerträglich, wenn bei Canovas Amor und Psyche Amor wild dahergestürzt ist, mit gespreizten Beinen und gespreizten Flügeln dasteht, sich auf die Frau wirft, und wenn dann plötzlich die Bewegung stockt, und aus dem heißen Begehren ein zages Tasten wird. So wirkt er süßlicher als irgendein anderer; die beabsichtigte Naivität seiner Venus ist unsagbar widerlich. Aber die Berühmtheit gerade dieser Skulpturen in ihrer Zeit beweist, daß solche Sentiments das Streben der Epoche am klarsten aussprachen. Die laute Bewegung wird ihr allmählich immer unsympathischer und mäßigt sich, wenn auch noch nicht zu verinnerlichter Ruhe, so wenigstens zu äußerlicher Zartheit. Selbst Thorwaldsen sagte von Canovas Amor und Psyche, die Gruppe wäre komponiert wie eine Windmühle, und es könnte wohl im Stil der Zeit begründet sein, was als ein Charakterfehler Thorwaldsens ausgelegt worden ist, daß er Canovas Arbeiten weniger geschätzt habe, als Canova die seinen.

Denn Thorwaldsen (1770—1844) ist der klassische Plastiker des Empire. Auch er ist ein Routinier, der nicht vom eigenen Studium der Natur ausgeht, sondern von der erlernten Form, und den Wert seines Werkes nicht durch die objektive Erscheinung, sondern durch den Eindruck bestimmt. Insofern lebt auch in seiner Kunst noch die Art des Barock und des Rokoko fort. Aber der beabsichtigte Eindruck selbst ist ein anderer geworden. An die Stelle der großen pathetischen Bewegung ist jene Zagheit der Darstellung getreten, die die feinsinnige Empfindsamkeit des Beschauers erwecken soll und in fortschreitender Entwicklung notwendig zur Sentimentalität werden mußte. So wird auch hier die Form beruhigt; an Stelle des Hochreliefs ist das Flachrelief getreten, an Stelle der bewegten Zeichnung der zart geführte Kontur. So ruhig sind die Formen geworden, daß man manchmal auch hier versucht ist, in der Mäßigung die Klarheit der Objektivität zu

sehen. Aber dagegen spricht die Vernachlässigung aller formalen Probleme, die erstaunliche Roheit, mit der Thorwaldsen den Zusammenhang in einer Gestalt durch eine andere zerreißen läßt, wie nur je ein Meister des 17. oder 18. Jahrhunderts. Thorwaldsen bedeutet hier eigentlich einen Rückschritt. Das Barock ist so rücksichtslos um der bewegten Darstellung willen, die ihm künstlerischer Zweck ist, und zeichnet die Körper, wie sie zum Vorschein kommen, aber mit vollkommener anatomischer Kenntnis. Für Thorwaldsen aber ist die Ruhe der Zweck des Kunstwerks, er vernachlässigt darüber die Bildung des Körpers, ohne indessen von diesen Überschneidungen loskommen zu können. So charakterisiert sich hier das Epigonentum der Epoche. Gerade für diese Schlichtheit der Darstellung ist nach der Auffassung der Zeit die Antike das beste Vorbild. Trotzdem aber erweist sich auch bei der Plastik in der Differenz zwischen Antike und Empire die eigene Art des Stiles. Wenn beispielsweise die Antike die drei Grazien bildet, so sind es drei nackte Frauen, von denen jede ihre Arme mit den Armen der Schwestern verflicht, so daß sich alle zu einem Kreis der Schönheit verbinden, der, von wo immer gesehen, ein vollkommener Ring ist. Thorwaldsen dagegen stellt zwischen zwei Frauen eine dritte, die um jede Schwester einen Arm schlingt und allein die Reihe zur Gruppe schließt. Eine ruhige Gruppe, nicht als kreisender Reigen gedacht, wie das Werk der Antike, sondern klar von einer Gestalt aus gegliedert. Die Antike schafft den kraftvollsten Ausdruck des Gedankens, das Empire den ruhigsten, in seinem Sinn, in dem das Wort leider auch uns noch gilt, idealsten. Gerade diese Gruppe Thorwaldsens spricht den Geist des Empire ganz klar aus. Die Architektur hat Parallelen geschaffen: Klenzes Königsplatz in München mit dem Abschluß durch die Propyläen, oder Schinkels Gedanke, das Gegenüber der beiden Barockdome auf dem Berliner Gendarmenmarkt durch das Schauspielhaus in ein Miteinander zu verwandeln.

Sechstes Kapitel.

Die Kunst des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart.

Es ist ungemein interessant zu sehen, wie schon in Thorwaldsens Skulpturen für die Kopenhagener Frauenkirche und auch sonst in der Empirekunst antike Schlichtheit und christliche Milde zu einem

Begriff verschmelzen. Sie lehren, daß derselbe Weg, der zum Klassizismus führte, in Deutschland weiterführte zum Nazarenertum. Schon die Möglichkeit einer Ineinssetzung von christlicher Demut und antiker Ruhe bezeichnet die unklare, rein empfindungsgemäß gewordene Anschauung dieser Epoche.

Im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts ist so die Denkweise eine vollkommen romantische geworden. Man schwärmt für das Mittelalter, aber nicht für die kraftvolle romanische Epoche, die man kaum kennt, sondern für die weichere gotische. Man schreibt ritterliche Balladen und Dramen, malt christliche Legenden, und um auch des Glaubens nicht zu ermangeln, der die Vorbilder geschaffen, treten die feinsten Geister Deutschlands scharenweis zur katholischen Kirche über. Der Berliner Architekt Schinkel steht gerade auf der Grenze zwischen klassizistischem und romantischem Geschmack. Zwar kopiert auch er in seinen meisten Werken die Antike; aber man muß die fein gefühlten Entwürfe für Bauten in Athen, die Klenze hinterlassen hat, mit dem Plan Schinkels für einen Königspalast auf der Akropolis vergleichen, der nichts weniger als eine Verdrängung der Parthenonruine bedeutet, um hier die Differenz zu empfinden. Und während Klenze in Gedankengängen, die mit denen Heines erstaunliche Parallelen haben, gegen den Symbolismus der Romantik ankämpft, entwirft und baut Schinkel gotische Kirchen. Führend aber ist hier die Malerei. Die Malerschule der sog. Nazarener, die sich um Cornelius und Overbeck schart, hat die christlichen und mittelalterlichen Gedanken dieser Zeit am schärfsten ausgesprochen. Rührend erzählte Geschichten aus dem Alten und Neuen Testament, seltsam mystische Empfindungen, daneben die geistlichen und ritterlichen Legenden des Mittelalters geben ihren Werken den Inhalt. Bei ihnen herrscht allein der Gegenstand, ohne viel Gefühl für Ausdruckskraft und Rhythmus. Während noch bei den Malern des Empire die Farbe dem Bild wenigstens nicht seine Ruhe nimmt, mußte bei gröberen Augen und Sinnen das Gemälde zur kolorierten Zeichnung werden. Die Bilder der Nazarener sind für uns nur noch in den Kartons zu genießen, wo der Gegenstand allein zur Geltung kommt. Auf den ausgeführten Werken überschreien die grellen Farben einander.

Wie stark empfindungsgemäß hier alles ist, zeigt am besten der Hang der Zeit zur Lyrik, die das Drama allmählich geradezu verkümmern läßt. Poesie durchtränkt das tägliche Leben, und man scheint bestrebt, mit ihr jede Alltäglichkeit in eine ideale Sphäre

zu heben. Verse auf jedem Schlummerkissen, auf jedem Klingelzug, auf jedem Stammbuchblatt. Die ganze Sentimentalität der Clauren-Epoche spricht es aus, wenn auf einem Paar himmelblauer Strumpfbänder sich die Verse finden:

> Binde diese Bändchen
> Jeden Morgen früh
> Mit den zarten Händchen
> Um das runde Knie.

Die Kunstformen, die diese Geistesrichtung geschaffen hat, sind unter dem Namen Biedermeierstil zusammengefaßt worden. Allein der Begriff ist schwer greifbar. Man kann kaum von einem Stile im üblichen Sinne reden, denn er hat nie, auch nicht in Teilgebieten, eine unumschränkte Herrschaft gehabt, sondern ist nur ein kleinbürgerliches Gegenstück zur romantischen Kunst, eine Teilerscheinung derselben Richtung. In der Malerei hat sie allerdings wohl fraglos bedeutendere Erscheinungen aufzuweisen als die Nazarener, deren Kunsttendenz sie fortsetzt. Männer, wie der feinempfindende Landschafter Kaspar David Friedrich, der farbenkräftige Runge, der Impressionist Waßmann, Schwind, Spitzweg und viele andere, stellen dem nazarenischen Pathos ein ehrlicheres Empfinden gegenüber. Allein auch der Hellenismus der ausgehenden Antike kennt eine solche Genrekunst, die dem Pathos seiner dynastischen Kunst gegenübersteht, und uns hilft, auch die Erscheinungen des 19. Jahrhunderts als Parallelerscheinungen zu verstehen.

Ebenso stehen dem Pathos gotisierender Kirchen die ruhigeren Formen gegenüber, die jetzt in Architektur und Kunstgewerbe einsetzen, die eigentlichen Biedermeierformen. Der Stil Empire wird allmählich von allen antiken Elementen befreit und immer mehr vereinfacht. So sind die Möbel äußerst ruhig in ihren Formen und Begrenzungen, die Häuser wandmäßig fest und durch hohe, kräftige Dächer abgeschlossen. Es wäre vielleicht möglich gewesen, aus diesen Ansätzen einen konstruktiven Stil zu entwickeln, wenn sie nicht sehr bald von der Stilwirrnis erstickt worden wären, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Zweckkünste ebenso wie Plastik und Malerei zu einem Tummelplatz der unerträglichsten Geschmacklosigkeit macht.

Es haben zu diesem Resultat so viel Kräfte mitgewirkt, daß es ungemein schwer ist, die wirklich führenden unter ihnen herauszufinden. Klar ist nur, daß in dieser disziplinlosen Epoche,

in der jeder Herr und niemand Diener sein wollte, die Sucht, um jeden Preis ein Besonderer zu sein, verderblich wirken mußte. Es ist gar keine Frage, daß jede Zeit in sich Zweckgesetze trägt, die man nicht übertreten darf, ohne stillos zu sein. Die Möglichkeit für jede Überschreitung notwendig gezogener Grenzen gab zunächst die Aufhebung der alten Handwerksorganisation. Man braucht kein Reaktionär zu sein, um zu bedauern, wie viel damals von der soliden Tradition zerstört wurde, auf der die Leistungsfähigkeit des Kunstgewerbes beruhte. Es ist hier nicht der Ort, die Innungsorganisation in Wirkung und Entwicklung zu besprechen, jedenfalls aber hat man kein Recht, von ihr als einem alten Zopf zu reden, der nichts weiter war, als ein Hemmnis für die freie Entwicklung des Gewerbes. Es ist ganz selbstverständlich, daß, wenn die alten Innungen die Zahl der ausübenden Meister beschränkten, sie nicht nur den Konkurrenzkampf abschwächten, der so sehr auf Güte des Materials und Gediegenheit der Arbeit zurückwirkt, sondern zugleich der Überfüllung des Handwerks vorbeugten. Um hier nicht ungerecht zu sein, mußten sie zugleich auch die Zahl der Lehrlinge beschränken. Damit fiel gleichzeitig das zweite Hauptübel unserer Zeit fort, die Lehrlingszüchterei, und dem, der aufgenommen wurde, wurde wenigstens die gediegene Ausbildung garantiert. Ließ man dem Publikum nur die Auswahl zwischen wenigen Fachleuten, so schützte man die Käufer andererseits gegen jeden Betrug, in der Goldschmiedekunst z. B. durch ein überaus raffiniertes Kontrollstempelsystem, das zu jeder Zeit Ort, Zeit und Meister eines Gerätes zu erkennen gestattete. Jene schäbigen Surrogate edlen Materials, die das Elend unserer Zeit sind, waren unmöglich in einer Epoche, in der Vergoldung edlen Metalles nur gestattet wurde, wenn eine unvergoldete Stelle über den wahren Wert des Materials Aufschluß gab, und die Vergoldung unedlen Metalls überhaupt verboten wurde. In der gewissenhaften Ausbildung des Handwerkers wurde jener sichere Grund technischen Könnens gelegt, das die Jahrhunderte dem Einzelnen überliefert hatten und das jedem Stil der gerade gegenwärtigen Zeit die vollkommene Schönheit im kleinsten Erzeugnisse sicherte. Wie viel Meisterschaft hier mit der Aufhebung der Innungen zum Absterben verurteilt worden ist, weiß jeder, der einmal an irgendeinem Familienjuwel einen gelösten Goldfaden hat wieder befestigen lassen wollen. Heute bedeutet eine solche notwendige Reparatur fast stets eine Entstellung des Stückes,

und auch hier wieder ist es die Schönheit, die den Schaden trägt.

Nun war ja fraglos die Aufhebung der Innungen ein Resultat, das nicht nur von den Freiheitsidealen der Zeit, sondern auch von dem immer zunehmenden Fabrikbetrieb notwendig gemacht wurde, der sich nun sofort an die Stelle des Handwerks setzte. Und während so einerseits der Schematismus der Arbeiten immer ärger wurde, stellte sich andererseits dem ausübenden Arbeiter eine Klasse entwerfender Künstler gegenüber, die, an Kunstgewerbeschulen erzogen, ihre Formmotive den Vorbildern der Vergangenheit entnahmen, vor allem den Werken der deutschen Renaissance, die ja dieser romantischen Zeit besonders nahe lag. Was dabei herauskam, war ganz ohne Zusammenhang mit dem Zweck, ein reines Gemengsel verschiedener Ornamente. Allein es muß einmal dagegen protestiert werden, daß man diese Epoche der Stillosigkeit kurzerhand aus der Geschichte der Entwicklung streichen will. Der spätrömische Stil etwa der Kaiserzeit mit seinem Durcheinander von ägyptischen, hellenischen und hellenistischen Motiven, die das wenige im römischen Volk Geborene erstickten, mit seiner vollkommen dekorativen Verwertung konstruktiver Bauglieder ist um nichts stilvoller, als die Mitte des 19. Jahrhunderts, und nur die Zeitdistanz läßt dort eben in der Stilwirrnis eine Einheit dekorativen Empfindens sehen. Bedürfte es noch eines positiven Beweises, daß es sich hier um eine regelmäßige Stilabfolge handelt, so wäre es die Tatsache, daß die logische Reaktion gegen das Empire ganz klar zutage tritt, und sich selbst unbewußt, aber für den Historiker klar ausgesprochen ist in Sempers gleichzeitiger Anschauung, daß die Antike eine sentimental schwächliche Kunst sei, während in der Renaissance das starke Vorbild der Zeit liege. Dieses seltsame Urteil wird erst erklärlich, wenn man sieht, wie stark die Biedermeierzeit alles Empfinden, auch im Nachfühlen der Antike, ins Weichliche verzogen hatte, so sehr, daß nur das geradezu Robuste, wie Semper es in seinen Bauten gestaltete, als Antitoxin erscheint.

Und so entstehen jene Bauformen, die die schnell aufwachsenden Stadtteile der Zeit so unerträglich machen, gerade Straßen, die keiner natürlichen Bedingung des Bodens gehorchen, Plätze, die nichts weiter sind als Straßenkreuzungen, und in deren Mitte Monumentalbrunnen und Denkmäler Verkehrshindernisse bilden. Die Hausfassaden sind nicht durch die Anlage der Wohnräume bedingt,

sondern nur durch die Absicht, möglichst reich und prunkvoll zu wirken. So werden sie überladen mit Ballustraden, Friesen, Pilastern und Ornamenten, die aus Gotik, Renaissance, Barock, Rokoko und allen anderen Stilarten zusammengetragen und aus Stuck geformt und ausgeführt werden. Die Wirkung ist denn auch für jedes geschmackvolle Auge unerträglich. Keine Konsole hat etwas zu tragen, kein Sims etwas zu begrenzen, keine Galerie einen Weg zu zeigen, und das Ornament überkleidet und zerstört jedes Stückchen Wand, das etwa noch übrig ist. Dazu kommen Erker, die keinen Weitblick gestatten, Fensterrahmen, mit gemalten Fenstern gefüllt oder einfach leer gelassen, Dachtürmchen und Mansarden, die nichts weiter als Atrappen sind. Ebenso unkultiviert sieht es im Innern eines solchen Hauses aus. Auf einen mit derselben Talmipracht ausgestatteten „hochherrschaftlichen" Treppenaufgang folgen Wohnungen, in denen die besten Zimmer zu Repräsentationszwecken verwandt, als sog. gute Stube für die Hausbewohner verschlossen bleiben, während die Familie selbst in unhygienisch kleinen Schlaf- und Wohnzimmern zusammengepfercht bleibt. In den Räumen selbst kleben Papiertapeten und Stuckdecken mit sinnlosen Ornamenten, sind die Möbelformen ebenso aus allen Stilarten zusammengeholt. Was soll man zu romanischen Eßzimmern, gotischen Schlafzimmern, Herrenzimmern in flandrischem Barockstil schließlich sagen? Es ist kaum begreiflich, daß solche Dinge, die Widersinnigkeiten in sich sind, jemals die Häuser aller Gebildeten beherrschten. Und über all das hin verteilt sich eine Unmenge sinnloser Stoffdraperien, Makartbukette, Nippes, unechter Bronzen usw. Was gerade in diesen zwecklosen Zieraten geleistet wurde, was hier von Reiseandenken, Vasen, Väschen und Biskuitfiguren, unter denen man selbst plastische Kopien von Gemälden finden kann, fabriziert, gekauft und aufgestellt wurde, zeigt einen schmachvoll tiefen Kulturstand.

In der gleichzeitigen Malerei und Plastik herrscht dieselbe Zuchtlosigkeit. Die Künstler sind zahllos, und es wird alles gemalt, aber ohne irgendwelchen künstlerischen Charakter; der Gegenstand entscheidet. Drollige Kinderbildchen, süßliche Liebesszenen, fade Frauengestalten, charakterlose Allegorien sind das letzte Resultat der sentimentalen Empfindelei. Und neben ihnen herrscht das falsche Pathos der historischen Schlachtendarstellungen und Herrscherapotheosen. Aus dem Historienbild, für das Piloty in seinen ersten Werken einen guten Anlauf nahm, wird der voll-

kommene Maskenball, in dem der Reichtum der Kostüme jeden Ausdruck verdrängt. Der Reichtum wird hier ebenso aufdringlich, wie in der Architektur. Es gibt kaum eine Landschaft ohne Staffage. Malt man Bauern oder sonst armes Volk, so wird das Gemälde zum süßlichen Genrebild. Auch die Plastik geht mit ihren gezierten weiblichen Akten und pathetischen Herrscherdenkmalen weit über die schlimmste Zeit des Barockstiles. Dabei sind oft die technischen Qualitäten die denkbar geringsten. Nur wenige Meister beherrschen Form und Material.

Es ist unmöglich, hier auch nur die wichtigsten Namen zu nennen. Die Zahl der Schaffenden ist Legion; Historienmaler wie Lessing und Kaulbach, Genremaler wie Knaus und Vautier bedeuten in der Zeit den Höhepunkt des Könnens und sind uns heute nur noch Repräsentanten einer Vergangenheit. Aber noch in dieser Generation beginnt eine Gegenbewegung, die unserer gegenwärtigen Kunst ihren kraftvollen Inhalt gibt und deren erstes Symptom die künstlerische Erscheinung Menzels ist.

Die Bewegung setzt vor allem in der Malerei mit erstaunlichem Temperament ein. Im Kampf gegen eine Historien- und Genremalerei, die sich von der deutschen nur durch das stärkere Temperament unterscheidet und deren Hauptmeister Meissonier ist, entwickelt sich in Frankreich allmählich ein Impressionismus von äußerster Kraft, der nicht ohne Zusammenhang mit dem Stil des ausgehenden 18. Jahrhunderts ist. Schon Millet (1814—1875) erkennt das Problem mit aller Schärfe, sucht den Bauer bei seiner Arbeit auf, und beginnt Licht-, Raum- und Formprobleme mit Hilfe der impressionistischen Technik zu lösen. Und wenn man bei ihm sagen kann, daß der Gegenstand noch eine große Rolle spielt, daß nicht nur das Problem erörtert wird, sondern zugleich auch die Handlung dem Bild seinen Sinn gibt, so besteht für den Impressionismus in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts allein das „Wie" der Arbeit. — Monet, Manet, Degas u. a. sind in Frankreich seine Führer und ringen sich in denselben Kämpfen durch, mit denen in Deutschland Leibl, Liebermann, Leistikow, Uhde und die ganze Gefolgschaft der Sezession gegen die Historienmalerei und Genrekunst kämpfte. Hier ist der Gegenstand an und für sich wenig, das Formproblem, das er stellt, der eigentliche Inhalt des Bildes. Man malt Landschaften und Innenräume, Akte und Porträts oft rein um des Wertes willen, den sie als malerisches Problem haben. So rückt plötzlich die Freilichtmalerei (Pleinairismus) in den

Vordergrund des Interesses. Die Lichtnuancierungen im Zimmer waren ja verhältnismäßig viel leichter zu erobern, als die Abstufungen der Farben im grellen Sonnenlicht, das alle Farbenwerte aufs äußerste verändert und sogar dem Schatten tiefe Farben gibt. Man ging selbst bis zur prismatischen Zerlegung des Lichtes. Damit geht der äußerste Naturalismus naturgemäß Hand in Hand; das Uninteressanteste wird schön, wenn sein Grau oder Grün fein abgestufte Nuancen ergibt. Monet malt einen Heuhaufen oder eine Kathedrale immer wiederholt in ganzen Serien von Bildern, aber jedesmal in der Beleuchtung einer anderen Tagesstunde; nicht um keinen Gegenstand suchen zu müssen, wie törichte Gegnerschaft gemeint hat, sondern weil sich so die feinsten Differenzierungen in der Beleuchtung mit wissenschaftlicher Exaktheit feststellen lassen. Das führt zu einer Verfeinerung des Auges, die auch die zartesten Abstufungen derselben Farbe noch als Farbenwerte (valeurs) vollwertig anerkennt und gerade sie als die feinsten mit aller Freude an der Zartheit genießt. Die japanischen Keramiken, Holzschnitte und Lacke, die in allen Darstellungen von so kühnem Impressionismus des Striches, in allen Farben von so außerordentlicher Feinfühligkeit sind, wurden so zu edelsten Genußobjekten, und für manche Meister dieses Kreises selbst zu Vorbildern.

Es ist von vornherein anzunehmen, daß die Plastik die Absichten des Impressionismus weniger scharf ausspricht. Ihr fehlt die Möglichkeit, die Raum- und Lichtprobleme zu erörtern, und an der freien Ausgestaltung des Formproblems ist sie durch die notwendigen scharfen Begrenzungen gehindert. So legt man den Hauptton auf eine Modellierung, die nicht die Struktur des Körpers, sondern seine Oberfläche widergibt und durch das Auftreffen von Licht und Schatten dem Natureindruck, der ja auch nur ein Oberflächeneindruck ist, möglichst nahe kommen will. Daher kommt es, daß Rodin die feinste Bewegung in der Haut eines zarten Frauenkörpers, die scharfen Falten im Gesicht eines Greises gleich ausdrucksvoll wiederzugeben weiß, so daß sie in den Abstufungen des Lichtes, das über sie hingleitet, zu leben scheinen. Aber jene Begrenzung der plastischen Aufgaben ist der Grund dafür, daß die impressionistischen Skulpturen viel stärker eigentliche Gedanken aussprechen als die Malerei. Denn ein tektonischer Kunstinhalt lag nicht mehr im Geist dieser Epoche. Wenn Rodin die Bürger von Calais, die sich selbst in die Hände des Feindes geben,

in Bronze formt, so ist das erstaunlich ausdrucksvoll. Jedes Gesicht drückt einen anderen Grund für den Entschluß, eine andere Empfindung, einen individuellen Charakter aus. Allein das Nebeneinander der Skulpturen ist ganz untektonisch, folgt nicht aus der Struktur der Plastik selbst. Man muß das Mienenspiel sehen, um die Gruppenbildung, das Neben- und Hintereinander der Gestalten zu begreifen. Und es ist ungemein bezeichnend, daß Constantin Meunier, der von allen Plastikern der Gegenwart mit das feinste Gefühl für Umriß und Standfestigkeit eines Bildwerkes gehabt hat, die kraftvollsten Reliefs und Freiskulpturen für ein Monument der Arbeit schafft, dessen Form noch nicht feststeht. Eine tektonische Zeit würde den Skulpturenschmuck aus der Anlage des Monumentes gefolgert haben.

Der Impressionismus ist wohl die kräftigste, aber nicht die einzige Tendenz der Zeit. Der Steigerung des rein formalen Ausdruckes bis zum Verzicht auf jeden Bildinhalt steht eine Tendenz gegenüber, die im Gegenteil den Bildinhalt zum eigentlichen Wert des Geschaffenen erhebt, eine Bewegung, die mit Böcklin und dem edleren Feuerbach beginnt. Eine Gedankentiefe entwickelt sich hier, die bis zum Symbolismus und Mystizismus geht. Diese Richtung differenziert sich nicht immer stark von der impressionistischen, mit der sie auch im Kampf zusammensteht. Es gibt Meister, die beide Probleme aufgenommen haben, und mannigfache Übergangsstufen. Die Trennung ist wesentlich theoretisch, und man muß so feine Köpfe hierher zählen, wie Klinger und Greiner, von denen andererseits die wichtigsten Erkenntnisse über die körperliche Struktur des Menschen ausgegangen sind, oder die so feine Stimmungswerte geschaffen haben, wie Lechter und Sascha Schneider. Es ist kein Zufall, daß der gedankentiefe Hodler hier geradezu struktiv empfindet, mit straff gezeichneten Linien wieder dem Flächengesetz der Monumentalmalerei folgt. Diese gedankliche Tendenz bedarf wesentlich der guten Zeichnung, um ihre Gedankengänge scharf auszusprechen. So kommt es, daß ein englischer Kreis von ähnlicher Art wie die deutschen Nazarener, die sog. Präraffaeliten, aus Gotik und Renaissance eine Linienfeinheit entwickelte, die sich mit der Farbenverfeinerung der französischen Impressionisten zu einer wichtigen Strömung im Kulturleben der Zeit verband.

Das Eintreten dieser Verfeinerung, die in der Literatur der Zeit sich in Maeterlinck ein besonders interessantes Denkmal ge-

setzt hat, bedeutet den Wendepunkt in den Zweckkünsten der Gegenwart. Wie der kräftige Realismus mit einmal das Pathos aller Historienmalerei und Denkmalsbildhauerei in seiner ganzen nichtigen Hohlheit zeigte, offenbarte sich nun dem feineren Auge die Verlogenheit in Wohnung aus Hausrat.

Man kann diese Bewegung, die, von Frankreich und Belgien ausgehend, in Deutschland ihre Hauptmeister in Van de Velde, Behrens, Olbrich, ihre Hauptstätte in Darmstadt hat, und deren Eintreten rund um 1900 anzusetzen ist, etwa folgendermaßen charakterisieren: Das Haus wird jetzt nicht mehr mit Rücksicht auf die Fassade gebaut, sondern die Außenseite wird aus der Verteilung der Räume im Innern gefolgert. Das Dach wird als Abschluß weit vorgeschoben oder als Bedeckung geformt, die Hauswand selbst als einfache Wand behandelt. Aber die Anlage der Fenster, die nur durch die Innenräume bedingt ist, hilft noch nicht dazu, die Fassade durch die Tektonik des Hauses zu gliedern. Man sucht die Fenster vielmehr durch das Hilfsmittel des Ornamentes zueinander in Beziehung zu setzen. So umziehen breite Ornamentbänder das Haus Olbrichs; Peter Behrens betont in seinem Haus mit dunkler Verkleidung die Randlinien der Gebäudeteile und macht die Fensterform ihnen parallel, selbst durch lineare Rahmungen, die nicht durch das Fenster bedingt sind. Solche Ornamente sind nun freilich wichtige Neuschöpfungen des Stiles; einfach stilisierte Naturformen oder die ruhigen Formen des Ovals, des Rechtecks und anderer geometrischer Figuren herrschen in ihnen. Immer aber ist das Ornament linear und in guter Beziehung zur einfachen Fläche der Wand.

Die Absicht geht auf einen harmonischen Stimmungseindruck, und das spricht sich naturgemäß im Innenraum noch stärker aus als im Außenbau. Nimmt man den Katalog der Darmstädter Künstlerkolonie zur Hand, so findet man bei jedem Raum ein erklärendes Wort über seine Stimmung, fein stilisiert wie ein Gedicht in Prosa. Es mag uns heute schon etwas seltsam scheinen, Zimmer zu finden, die ihre Stimmung nicht durch die wechselnde Stimmung der Bewohner erhalten, sondern ihnen die Empfindung vorschreiben. Allein das ist nicht stilwidrig in einer Zeit, in der Melchior Lechter den Pallenberg-Saal des Kölner Kunstgewerbemuseums schafft, ein Zimmer mit tieffarbigen Glasfenstern, symbolischen Gemälden und Skulpturen, mit Sprüchen von Nietzsche und Stephan George, ein Zimmer, das überhaupt nicht zum Be-

wohnen geschaffen wurde, sondern als ein von weihevoller Stimmung durchfluteter Raum, der vielleicht das edelste Denkmal dieser ganzen Epoche ist. Daß aber so differenzierte Stimmungen nicht allein durch das Mobiliar erweckt werden können, daß es dazu der Einbeziehung der Wände, der Decke, selbst der Nebenzimmer bedarf, ist Notwendigkeit. So führt man in dieser Stilphase die Täfelung mit ihrem Intarsia-Schmuck gleitend über die Wandfläche hin, läßt sie allmählich „verklingend" in die Decke übergehen und ummantelt die Ecken. Auch hier ist die Dekoration linear und sachlich, aber von selbständigem Reichtum, der eben dem Zimmer die Stimmung gibt. Mit der gleichen Subtilität wird das Mobiliar des Zimmers behandelt. Hier hat van de Velde fraglos das feinste Gefühl besessen. Die Möbel dieser Zeit, vor allem die französischen (Abb. 30), sind vollkommen linear gedacht, nur in ihren begrenzenden Konturen gesehen. Man denkt an die Formen des Rokoko. In flüssigen, selbst in gedrehten Linien gleiten die Füße des Tisches aufwärts in die ebenso feingeschwungenen Konturen der beiden Platten. Nirgends ein festes Aneinanderstoßen. Alle Formen gehen weich auseinander hervor, ineinander über. Von derselben Zartheit sind die Vasen der Epoche, die in feingeschwungener Kurve vom Boden bis zur Mündung aufsteigen, und im Dekor, in Farbe und Form von der Feinheit der japanischen Keramik sind, die gerade hier vielfach Vorbild war. Daß



Abb. 30. Tisch von Majorelle in Nancy.

freilich bei dieser Feinformigkeit der Zweck noch nicht scharf ausgedrückt wird, liegt in der Natur der Sache. Noch stehen ja Tische und Stühle nicht auf festgeformten Füßen, und es ist ungemein bezeichnend, daß die Keramik der Zeit sich nicht am Hausgerät, sondern am Ziergerät, vor allem an den Vasen entwickelt hat. Gerade sie machen den Unterschied deutlich, wenn sie, wie sehr vielfach, unten breit beginnen und nach oben zu ganz schmal werden, so daß an eine vollkommene Reinigung nicht zu denken ist, oder wenn sie gar, wie die Köpping-Gläser, ohne Zweck rein als Schmuck geschaffen sind. Andererseits beginnt man auch hier allmählich, die Tektonik der Fläche zu empfinden, umkleidet das Glas mit undurchsichtiger irisierender Masse und bevorzugt das Steinzeug, das man feinfarbiger dekoriert. Man sieht, der Fortschritt ist ungeheuer. Dem Zurückführen vom unsinnigen, wirren Ornament zum gut empfundenen liegt bereits ein Zweckbewußtsein zugrunde. Niemand hat gerade dieses Gefühl stärker besessen, als van de Velde. Wie seine Möbel im Material die sachlichsten sind, so hat er dem modeverschnürten Körper der Frau im ruhigen Fluß des Reformkleides neue Schönheit zu geben gesucht. Er besaß schon damals das Empfinden für die Zweckschönheit der Maschine, die bisher als nüchtern und häßlich galt, und seine Schriften, interessante Denkmale der Zeit, sprechen von „hoher Kunst", von Plastik und Malerei, schon fast wie von einem Zersetzungsprodukt in der Entwicklung der Kultur. Das war bedeutungsvoll, da das Kunstgewerbe jetzt wieder gleichberechtigt in die Reihe der übrigen Künste eintrat, in denen es sich nun Schulter an Schulter mit den Sezessionen vorwärts kämpft.

Es war keine Frage, daß hier konstruktive Tendenzen sich entwickeln mußten. Allein in jener Feinfühligkeit lag eine Gefahr. Diese Kunst war eine vollkommene Aristokratenkunst, und da in ihr das Ornament als geistiger Inhalt, nicht aus dem Zweck geformt, eine so selbständige Rolle spielte, so übernahm man in weiteren Kreisen nur die ornamentale Form und verwandte sie ebenso unsinnig, wie bis dahin die Motive der Renaissance und des Barock. Das deutsche Handwerk in seinem weitesten Umfang hatte nur einen neuen Ornamentstil gewonnen, und in seinen Vorlageheften figurierten neben den historischen Stilformen nun auch die Formen des sog. Jugendstiles, übel stilisierte und ärmliche, endlos lange Linien, aus denen in diesen groben Händen jedes feine Gefühl verschwunden war. Sie gehen ins Buchgewerbe über und

in die Tapetenmuster, werden, in Eisen getrieben, als Gitter verwandt und als Stuckornament an die Häuser geklebt. Daß man an Stelle der Rokoko- und Barockmöbel in den Salons jetzt die einfacheren Louis XVI.- und Biedermeierformen zu kopieren beginnt, war immerhin ein kleiner Fortschritt. Aber im allgemeinen tritt für die große Menge nur eine Stillosigkeit an die Stelle einer anderen.

Allein das Ringen nach reineren Formen geht weiter, und wir können sagen, daß in unserer Gegenwart die Architektur ebenso wie das Kunstgewerbe immer intensiver nach klaren Zweckgebilden



Abb. 31. Hermann Muthesius. Villa Freudenberg in Nikolassee.
(Die Möglichkeit der Reproduktion verdanke ich der Güte des Architekten.)

strebt. Eine ganze Reihe von Künstlern haben diesen Entwicklungsgang mitgemacht: Peter Behrens, der von der Darmstädter Künstlerkolonie ausgegangen ist und der den monumentalsten Bau der Gegenwart, geschaffen hat, das Krematorium in Hagen, dessen Teile bis zur Härte streng voneinander geschieden sind, Messel, der, zuerst vom Barock abhängig, schließlich den modernen Stein-Eisenbau zur Ehrlichkeit seiner Form führt, Bruno Paul, dessen erste Möbel schönlinig sind und dessen heutige Arbeiten fest auf den Füßen stehen und fest begrenzt sind. Ja, Riemerschmied in München geht geradezu bis zur sichtbaren Zer-

legung der Struktur des Möbels, um die tektonische Klarlegung zu erzielen. Besonders formklar sind die Bauten von Hermann Muthesius (Abb. 31). Es ist von vollendeter Harmonie, wie er aus den natürlichen Bedingungen und dem Zweck des Gebäudes ein organisches Gebilde schafft. In seinen Häusern gibt es keine unnützen Räume, die Schlafzimmer dominieren und sind, wie die Kinderzimmer, so angelegt, daß sie dem reinigenden Sonnenlicht möglichst lange sich darbieten. Bei ihm ergibt sich die Fassade aus dem Grundriß. Sie ist ohne jeden Schmuck. Aber die aus Lage und Zweck gefolgerte Verteilung der Innenräume gibt ihr die belebende Gliederung. Man sehe, wie in der Villa Freudenberg der nach Süden gelegene, tagsüber der Sonne ausgesetzte Giebel in der Mitte, der die Schlafzimmer enthält, die Flügel zusammenfaßt, wie der Eingang unter ihm mit abgerundeten Wänden den Nahenden mit der Sicherheit des romanischen Portals in sich hineinführt, wie die Fensterreihen, durch deren Breite nun wieder gleichmäßiges Licht strömt, das Gebäude in seine Geschosse zerlegen, bis schließlich das breite Dach krönend abschließt. All das einfach und schlicht und von der Klarheit des Notwendigen. Wie die Fassade sind die Innenräume. Die Wände, die in scharfen Ecken mit der Decke und miteinander zusammenstoßen, behalten in den schlichten, parallelen Linienzügen ihres Ölfarbenanstriches die vollkommene Ruhe. Die Möbel stehen fest auf dem Boden, sind in ihren Teilen energisch gegeneinander abgegrenzt, schließen fest in den Randlinien ab. Und in diesen Häusern ist die edelste, stärkste Stimmung; keine gewollte seelische Empfindung, sondern das Gefühl schlichtester, ehrlicher Klarheit.

Siebentes Kapitel.

Das Wesen des Stilwerdens und die historische Stellung der gegenwärtigen Kunst.

Die Stilerscheinungen, die wir vom Beginne menschlicher Kultur bis in unsere Zeit überblicken konnten, sind so mannigfaltig, daß ein objektiver Standpunkt zu ihnen zunächst schwer zu finden scheint. Fraglos ist, daß unser Begriff von Schönheit durchaus relativ und hier überhaupt nicht verwendbar ist. Nicht nur die Meinungen der einzelnen Menschen gehen hier weit auseinander, sondern auch die Meinungen der Epochen. Es genügt, darauf hin-

zuweisen, wie jede Zeit eine andere Epoche des griechischen oder römischen Altertums als edelste Schönheit empfand, von unserer Liebe zu den straffen Gebilden des frühdorischen Stiles bis zur Vorliebe des Barock für die Werke der spätrömischen Kunst. Der Begriff „Schönheit" ist nichts weiter als ein subjektives Werturteil unseres Intellektes; man muß von den Bedingungen des Kunstwerks selbst ausgehen, wenn man ihm gerecht werden will.

Diese Bedingungen standen für Architektur und Kunstgewerbe von vornherein fest: der Zweck, zu dem das Haus gebaut, das Gerät geschaffen wird, ist zugleich der Grund für seine Formgebung. In der Gebäudeanlage eines tektonischen Stiles muß jeder Teil aus seinem Zweck geschaffen sein, jeder sich vom anderen scheiden, so daß das Ganze übersichtlich und klar gegliedert ist. So kommt es, daß Innenbau und Außenbau sich vollkommen entsprechen, daß jeder Teil sich klar in seiner Funktion sondert, Teile des Gebäudes, wie Altarnische und Querschiff ebenso streng, wie Säule und Wand und Dach. Mauern und Stützen bringen ihr Tragen, aber auch ihre Struktur klar zum Ausdruck. So muß bei der Wand die Flächenbegrenzung herrschen, müssen in den Abgrenzungen die horizontalen Linien kräftigste Abschlüsse, und ebenso die durch die Schwerkraft bedingten horizontalen Schichtungslinien der Steine wichtigste Linien sein. Das flächenhafte Ornament ist aus derselben Logik gewonnen, die es in seinem klaren Gefüge unterstützt.

Genau dasselbe Gesetz gilt im Kunstgewerbe. Im Gerät sind die Teile zu scheiden — welcher Teil eines Bechers zum Trinken dient, welcher als Fuß gedacht ist, das wird mit aller Schärfe ausgedrückt. Alle Geräte stehen fest auf dem Boden und sind in den Wandflächen sicher begrenzt. Ihr Schmuck wird auch hier vollkommen aus der Fläche entwickelt und es entspricht der mathematischen Logik der Dimensionen, daß ihre Ausdrucksform allein die lineare ist. Die Tracht, welche Zweckkunst im eigentlichsten Sinne ist, ist nichts als Bekleidung, abhängig von der Struktur des Körpers.

Zwecklose Dinge existieren nicht, Prunkpaläste, die nur der Repräsentation dienen, Prunkgeräte ohne Gebrauchswert werden nicht geschaffen. Stile von so konstruktiver Art sind der dorische Stil des griechischen Altertums, der romanische des Mittelalters, die früheste Renaissance in Italien. Alle diese eben angeführten Eigenschaften sind ihnen allen gemeinsam.

Allein diese Stilform dauert nur kurze Zeit. Ihre kühle Straff-

heit beginnt sich zu lockern. Diese Auflockerung äußert sich im ganzen Gebilde ebenso, wie im einzelnen Teil und im Ornament. Die Formen werden eleganter und an Stelle der Notwendigkeit tritt der beabsichtigte Ausdruck, bis schließlich in Generationen jene Stilformen erreicht sind, die wir als untektonisch bezeichnet haben. Jeder Gebäudeteil ist in ihnen seines funktionellen Wertes beraubt. Säulen, Pfeiler und Wände werden zersetzt durch eine oft rein malerisch empfundene, stark aus der Fläche vorspringende Dekoration, durch untektonisch verwandte Architekturformen, Ornamente, figürliche Plastik. Die funktionelle Abgrenzung der Gebäudeteile hört auf; Kraft und Last werden ebensowenig scharf voneinander geschieden, wie ein Raum vom anderen. Oft ist die Verbindung, namentlich in kleineren Teilen, durch bloße Ornamentformen hergestellt, aber stets kommen auch räumliche Verbindungen vor. Man sucht die Räume miteinander zu verknüpfen, nicht organisch, wie man wohl lesen kann, sondern sogar im Gegensatz zu den sachlich geforderten Teilungen. Ja, man erweitert diese Beziehungen sogar über das eigentliche Gebäude hinaus, bis in die umliegenden Parks oder Plätze. So ist die außerordentlich starke Raumerweiterung zu verstehen, die all diese Stile anstreben. Man will dem Bau einen Eindruck geben über seinen Zweck hinaus, und so gleiten hier die Wände unbegrenzt, in runder Führung um den Innenraum, öffnen sich in malerischen Ausblicken, in den hohen Fenstern der Gotik oder in den Spiegeln des Rokoko, erheben sich die Decken in kühnen Kuppelkonstruktionen, in anstrebenden Gewölben oder scheinen gesprengt durch malerische Dekoration. Und ebenso vernichtet man im Außenbau den sachlichen Abschluß der Dachlinie durch die aufwärtsstrebenden Türme der Gotik, die dekorativen Vasen und Statuen des spätantiken Stiles und des Barock. Es ist nur ein Symptom für diese starke Raumauflösung, wenn in all diesen Stilen die vertikale Tendenz, die doch der natürlichen Schichtung der Steine widerspricht, an die Stelle der horizontalen getreten ist. Das Kunstgewerbe folgt bis in die letzten Einzelheiten demselben Weg. Die Auflösung der einzelnen Teile in sich, ihre Verknüpfung untereinander, die malerische Auflösung des Ornamentes ist von genau derselben Art.

Diese Stilstufe wird vertreten durch den hellenistisch-römischen Stil, die hohe Gotik und das Barock. Wie stark diese Stile einander parallel gehen, dafür mag neben den vielen, im Text erwähnten Beispielen nur noch darauf verwiesen werden, wie ihnen allen

das spitze, unfeste Stehen der Geräte auf der Erde, der malerische Wechsel zwischen hellen und dunklen Farben im Ornament gemeinsam ist. Die Tracht stellt widernatürliche Schönheitsbegriffe auf, schnürt den Frauenkörper und engt den Männerkörper ein. Kurz, es besiegt auch hier die ornamentale Form die Naturnotwendigkeit vollkommen.

Der letzte Typus ist dann der vollkommene Ornamentstil, in dem die Zweckformen überhaupt verschwunden sind und das Ornament einziger Herrscher, die Absicht allein auf den Eindruck äußersten Reichtums gerichtet ist. Stile dieser Art sind der spätrömische Stil, die späte Gotik, der Rokokostil.

Aus der geschichtlichen Reihenfolge dieser abendländischen Stile, vom kretisch-mykenischen angefangen bis zum 19. Jahrhundert, ergibt sich also, daß jedesmal auf einen konstruktiven Stil ein dekorativer, schließlich ein Ornamentstil folgt, den wieder ein konstruktiver Stil verdrängt. So folgt den griechischen Stilen die hellenistisch-römische Kunst, der altchristlich-romanischen die gotische, der Frührenaissance Hochrenaissance, Barock und Rokoko. Die kunstgeschichtliche Bewegung ist also in den Zweckkünsten eine vollkommene Wellenbewegung zwischen konstruktiven und dekorativen Tendenzen, die sich zudem, wie wir sahen, in ganz allmählichen Übergängen vollzieht. Kein Stil tritt mit Katastrophengewalt ein, sondern jeder entwickelt sich allmählich aus dem anderen.

Daraus folgt, daß unsere Stilbenennungen objektiv falsch sind, insofern sie bloße Klassifikationen von Erscheinungen sind, zwischen denen sich Grenzen eigentlich nicht recht ziehen lassen; aber auch subjektiv sind sie falsch, weil, wenn man überhaupt klassifizieren will, man die Bewegungen vom konstruktiven Beginn bis zum ornamentalen Abschluß als einheitlich zusammenfassen muß. Wir Heutigen sind hier überaus inkonsequent; wir unterscheiden in der mittelalterlichen Stilbewegung nur zwei Hauptformen, nämlich romanisch und gotisch, in der ganz parallelen Bewegung der neuen Zeit aber vier Formen, nämlich die Renaissance, das Barock, die Régence und das Rokoko. Es ist absolut notwendig, diese einzelnen konventionellen Benennungen, die obendrein selbst als Worte nicht immer verständlich sind, zu verlassen und von größeren entwicklungsgeschichtlichen Gesichtspunkten aus, etwa von der antiken, der mittelalterlichen, der neuzeitlichen Stilbewegung zu sprechen.

Dann ergibt sich auch für Plastik und Malerei ein Verhältnis zu den Stilbewegungen, das nach der bisher üblichen Teilung

gar nicht zu gewinnen war. Es ist gar keine Frage, daß auch sie im Anfang der Stilbewegung stets den Gesetzen des Zweckes untergeordnet sind; ihre wichtigste Aufgabe ist die architektonische Dekoration. Hier stehen sie nur gleichberechtigt neben dem Ornament: die Plastik, als an die Fläche gebundene, figurale Dekoration oder als Flachrelief, die Malerei als linear geführte Wandmalerei, beide durch die Architekturanlage bedingt und ihrer Klarheit dienend. Jede Gestalt erscheint für sich, und die Gruppe ist eine Aufreihung paralleler Gestalten. Wo die Einzelfigur erscheint, beim Grabmal etwa, ist sie Denkmal und dadurch gebunden. Allein es tritt hier dieselbe Bewegung ein, wie in der Architektur; die einzelnen Gestalten beginnen sich durch die Bewegung zu lösen und werden immer stärker räumlich bewegt. So werden die Zweckbedingungen negiert und die Flächen allmählich gesprengt. Wir sahen oft genug, wie die räumliche Bewegung, die sich bei der einzelnen Gestalt schließlich bis zur äußersten Wiedergabe des Momentanen steigert, zur Gruppenbildung führt, also zu einer Verknüpfung der Teile, die der in der Architektur ganz parallel läuft, wie schließlich das Hochrelief in der Plastik und der Impressionismus in der Malerei den letzten Rest von tektonischem Flächenbewußtsein brechen. Wie der technische steigert sich auch der gegenständliche Ausdruck. Wir sahen, wie sich die Steigerung des Zarten bis zur Sentimentalität, der Energie bis zur Roheit vollzieht, wie das hohle Pathos gleichzeitig eintritt mit dem lebenkopierenden Realismus. Immer stärker entwickelt sich auch hier aus einem bedingten Kunstwerk das individualistisch geschaffene. Der Grundsatz l'art pour l'art ist der Grundsatz jeder untektonischen Epoche. Während im tektonischen Beginn der Bewegung die Zweckkünste herrschen, treten im Ausklang diese, mit einer gewissen Arroganz „hohe Kunst" genannten Kunstübungen mindestens gleichberechtigt, oft bevorzugt neben sie. Interessanterweise ergab es sich beim Beginn der dorischen Epoche, wie der romanischen und der der Renaissance, daß diese Großmachtstellung noch fortdauert in einer Zeit, in der die konstruktiven Tendenzen in Architektur und Kunstgewerbe bereits zum Durchbruch gekommen sind, vielleicht, weil diese Zweckkünste im engeren Zusammenhang mit den Kulturströmungen des Lebens stehen.

Andererseits aber ist es ohne Frage, daß gerade der Realismus auf dieser Stufe der Kunst jene Ehrlichkeit lehrt, die notwendig ist, um gegen die gleichzeitige untektonische Baugesinnung

zu kämpfen und wieder das Gefühl für den Zweck zu erwecken. Das Rokoko und unsere Gegenwart sind dafür Zeugnisse, und von hier aus begreift sich die seltsame Erscheinung, daß zur Zeit der größten Zersetzung spätgotischer Kirchenarchitektur und des größten Realismus in der Malerei die bürgerliche Baukunst so schlicht und ehrlich ist.

Wir sahen, wie mit diesen Bewegungen die Haltung des Menschen parallel geht, wie sie straff ist in tektonischen Zeiten, gelöst ist in untektonischen, wir sahen Parallelformen in Musik und Literatur. Allein man muß keine von diesen Erscheinungen als die primäre, als die Ursache annehmen. Sie alle sind abhängig vom Geschmack und treten fast zugleich auf. Auch die technische Entwicklung schafft nicht den Stil, wie oft behauptet wird, sondern geht ihm nur parallel, ist sogar, wie nachgewiesen werden konnte, oft von ihm abhängig. Die griechische Plastik ist um 550 nicht dadurch verfeinert worden, daß sie in Marmor zu arbeiten begann, während sie bisher den groben Muschelkalk verwandte, die Gotik hat nicht das durchsichtige Email um des schimmernden Silbergrundes willen verwandt. Vielmehr hat die hellenische Skulptur zu dem edleren Werkstoff gegriffen, als ihren Absichten der grobe nicht mehr genügte, hat die malerische Gotik den Silbergrund verwandt, um die Farbenwirkung des durchsichtigen Schmelzes zu steigern. Wenn tatsächlich die Verwendung von Stuck am Ende des 12. Jahrhunderts die strengen Formen der romanischen Plastik gelockert hat, hat er dann auch die Rokokoranke geschaffen oder hat nicht vielmehr in beiden Fällen der beweglich gewordene Stil zu dem gefügigen Material gegriffen, wie das Rokoko zum Porzellan? Nur dadurch, daß der Stil Material und Technik bedingt ist das seltsame Paradox erklärlich, daß die Hausteinkirchen der Spätgotik eleganter sind, als die schweren ernsten Gotteshäuser, die die strengen Stämme Norddeutschlands in weichem Backstein bauten, ebenso wie das Berliner Barock gehaltener ist als das Münchener, das Rokoko von Sanssouci trockener als das von Würzburg. Gerade das aber erweist, daß die allgemeinen Völkerbewegungen von starkem, ja geradezu maßgebendem Einfluß auf die Stilwandlungen sind. Nicht geistige Bewegungen, wie das Entstehen und Vergehen von Religionen, die selbst erst Produkte der Entwicklung sind, sondern physische Bewegungen im Völkerwerden und in der Lebensökonomie. Es ist kein Zufall, daß der tektonische Stil immer vom kräftigsten Volk seiner Zeit getragen

wird, daß gerade er nach Landschaften und Stämmen besonders differenzierte Kunsteigenschaften ausbildet, während andererseits untektonischen Stilen fast stets eine nivellierende, internationale Tendenz innewohnt, sie vielleicht sogar von dieser Tendenz erzeugt werden. Andererseits muß auf die sozialen Gründe hingewiesen werden, die den tektonischen Stil in der profanen Gotik schufen, auf die ökonomischen Gründe, die ihn im 19. Jahrhundert noch einmal hemmten. Unbedingt wohnt jedem tektonischen Stil etwas Demokratisches inne, weil die Schlichtheit seiner Formen auch dem Ärmsten jede Stilschönheit gönnt, und sie auch der letzte Handwerker in gleicher Folgerichtigkeit und mithin Schönheit schaffen konnte, ja mußte. Der destruktive, ornamentreiche Stil dagegen erlaubt nur dem Begüterten den vollen Genuß seiner Stilschönheit; in ihm werden die Arbeiten des Handwerkers, wie Bauernrokoko und Jugendstil lehren, immer minderwertige Produkte sein, da sein einfacher Sinn ihn die komplizierten Formen nicht in all ihrer Feinheit wird empfinden lassen.

Daraus scheint, wie aus der geschichtlichen Erfahrung, zu folgen, daß freie Völker auch kulturell die kräftigsten sind. Bedenkt man aber, daß konstruktive und destruktive Stile sich regelmäßig folgen, so scheint hier der Punkt gegeben, wo die Gesetze der Kunstgeschichte in die Gesetze der Menschheitsgeschichte sich auflösen. Andererseits ist es kein Zufall, daß diese Stilgesetze, wie wir an Ägypten sahen, auf orientalische Stile sich nicht anwenden lassen, vielmehr Gesetze des arischen Stammes zu sein scheinen. Vielleicht bleibt hier das letzte Wort dem Völkerpsychologen. Die unauflöslichen Rätsel der Wissenschaften liegen ja in ihren Grenzgebieten. Als vorläufig letztes Resultat ergibt sich dasselbe wie für die parallelen Gedankengänge der Naturwissenschaft. Der Stil wird nicht bewußt geschaffen, sondern ist abhängig von regelmäßigen Bewegungen des Werdens und Vergehens, von dem allgemeinen Gesetz der Entwicklung. Und dieses Gesetz ist vielleicht selbst letzter Grund.

Von hier aus ist es möglich, die Zeichen unserer Zeit zu verstehen. Die impressionistische Bewegung ist nur letzte Konsequenz der Stilbewegungen im 19. Jahrhundert. Sie bedeutet ihnen gegenüber einen konsequenten Fortschritt in der Tendenz des Ausdruckes und tritt infolgedessen mit aller Schärfe auf, allein sie bedeutet keineswegs eine vollkommene Gegenbewegung. Eine solche könnte nur auf Struktivität gerichtet sein. Wir sahen nun, daß eine solche Bewegung in unserer Zeit tatsächlich vorhanden ist,

ausgehend von den Zweckkünsten, von Architektur und Kunstgewerbe, aber auch in Plastik und Malerei nicht ohne Mitkämpfer. Es sind, wie wir es als die Regel feststellen konnten, auch hier die Zweckkünste, welche neue Formen aufstellen, indessen Plastik und Malerei noch die letzten Konsequenzen der Vergangenheit ziehen. Daß deren ehrlicher Realismus hier das ehrliche Gefühl für den Zweck wieder geweckt hat, ist außer Frage, und es ist recht, wenn sie mit den Zweckkünsten Schulter an Schulter kämpfen. Aber wenn auch beide dem einen Satz den Sieg erkämpfen wollen, daß Wahrheit und Schönheit eines sind, so sind es doch die Zweckkünste allein, die ein inneres Recht haben, diesen Schildspruch zu führen. Ihrer struktiven Schönheit muß nach allen historischen Erfahrungen der Sieg beschieden bleiben. Und so kann es geschehen, daß aus diesem Kampfe für uns die Schönheit eines neuen Lebens hervorgeht, ganz aus den Bedingungen der eigenen Zeit gewonnen, kraftvoll und notwendig, wie die Schönheit der Hellenen, des romanischen Mittelalters es war.



Verzeichnis der Abbildungen und ihrer Quellen.

Aus Natur und Geisteswelt.

Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen aus allen Gebieten des Wissens.

Jeder Band ist in sich abgeschlossen und einzeln käuflich.

Jeder Band geh. M. 1.—, in Leinwand geb. M. 1.25.

Übersicht nach Wissenschaften geordnet.

Allgemeines Bildungswesen. Erziehung u. Unterricht.

Das deutsche Bildungswesen in seiner geschichtlichen Entwicklung. Von weil. Prof. Dr. Friedrich Paulsen. 2. Auflage. Mit einem Geleitwort von Prof. Dr. W. Münch und einem Bildnis Paulsens. (Bd. 100.)
Eine unparteiische Darstellung der Entwicklungsgeschichte des deutschen Bildungswesens nach seinen Hauptrichtlinien, zugleich ein Spiegelbild deutscher Kulturentwicklung.

Der Leipziger Student von 1409—1909. Von Dr. Wilhelm Bruchmüller. Mit 25 Abbildungen. (Bd. 273.)
Eine zusammenfassende Kultur- und Sittengeschichte des Leipziger Studenten.

Allgemeine Pädagogik. Von Prof. Dr. Th. Ziegler. 3. Aufl. (Bd. 33.)
Behandelt das mit der großen sozialen Frage unserer Zeit in so engem Zusammenhang stehende Problem der Volkserziehung in praktischer, selbständiger Weise und in sittlich-sozialem Geiste.

Experimentelle Pädagogik mit besonderer Rücksicht auf die Erziehung durch die Tat. Von Dr. W. A. Lay. Mit 2 Abbildungen. (Bd. 224.)
Behandelt Geschichte, Aufgaben, Wesen und Bedeutung der experimentellen Pädagogik und ihrer Forschungsmethode.

Moderne Erziehung in Haus u. Schule. Von Johannes Tews. (Bd. 159.)
Zeichnet scharf die Schattenseiten der modernen Erziehung und zeigt Mittel und Wege für eine allseitige Durchdringung des Erziehungsproblems.

Die höhere Mädchenschule in Deutschland. Von Oberlehrerin Marie Martin. (Bd. 65.)
Bietet aus berufenster Feder eine Darstellung der Ziele, der historischen Entwicklung, der heutigen Gestalt und der Zukunftsaufgaben der höheren Mädchenschulen.

Vom Hilfsschulwesen. Von Rektor Dr. B. Maennel. (Bd. 73.)
Gibt in kurzen Zügen eine Theorie und Praxis der Hilfsschulpädagogik nach ihrem gegenwärtigen Stand und zugleich Richtlinien für ihre künftige Entwicklung.

Das deutsche Fortbildungsschulwesen. Von Direktor Dr. Friedrich Schilling. (Bd. 256)
Würdigt die gegenwärtige Ausgestaltung des gesamten (einschließlich des gewerblichen und kaufmännischen) Fortbildungsschulwesens und zeichnet Richtlinien für einen konsequenten Weiterbau.

Die Knabenhandarbeit in der heutigen Erziehung. Von Seminar-Dir. Dr. A. Pabst. Mit 21 Abbildungen und 1 Titelbild. (Bd. 140.)
Gibt einen Überblick über die Geschichte des Knabenhandarbeitsunterrichts, untersucht seine Stellung im Lichte der modernen pädagogischen Strömungen sowie seinen Wert als Erziehungsmittel und erörtert sodann die Art des Betriebes in den verschiedenen Schulen und Ländern.

Geschichte des deutschen Schulwesens. Von Oberrealschuldirektor Dr. Karl Knabe. (Bd. 85.)
Eine übersichtliche Darstellung der Entwicklungsgeschichte des deutschen Schulwesens von seinen Anfängen an bis zum nationalen Humanismus der Gegenwart.

Das deutsche Unterrichtswesen der Gegenwart. Von Oberrealschuldirektor Dr. Karl Knabe. (Bd. 299.)
Bietet einen anregenden Überblick über das Gesamtgebiet des gegenwärtigen deutschen Unterrichtswesens.

Das moderne Volksbildungswesen. Bücher- und Lesehallen, Volkshochschulen und verwandte Bildungseinrichtungen in den wichtigsten Kulturländern in ihrer Entwicklung seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Von Stadtbibliothekar Dr. Gottlieb Fritz. Mit 14 Abbildungen. (Bd. 266.)
Gibt einen zusammenfassenden Überblick über das für den Aufschwung des geistigen Lebens der modernen Kulturvölker so wichtige Volksbildungswesen.

Schulkämpfe der Gegenwart. Von Johannes Tews. (Bd. 111.)
Stellt die Probleme dar, um die es sich bei der Reorganisation der Volksschulen handelt, deren Stellung zu Staat und Kirche, Abhängigkeit vom Zeitgeist und Wichtigkeit für die Herausgestaltung einer volksfreundlichen Gesamtkultur scharf beleuchtet werden.

Deutsches Ringen nach Kraft und Schönheit. Aus den literarischen Zeugnissen eines Jahrhunderts gesammelt. Von Turninspektor Karl Möller. In 2 Bänden.
Band I: Von Schiller bis Lange. (Bd. 188.) Band II: In Vorbereitung.
Eine feinsinnige Auslese von Aussprüchen und Aufsätzen unserer führenden Geister über eine allseitig harmonische Ausbildung von Leib und Seele.

Schulhygiene. Von Prof. Dr. Leo Burgerstein. 2. Auflage. Mit 33 Figuren. (Bd. 96.)
Ein alle in Betracht kommenden Fragen gleichmäßig berücksichtigendes Gesamtbild der modernen Schulhygiene.

Jugend-Fürsorge. Von Waisenhaus-Direktor Dr. Johannes Petersen. 2 Bände. (Bd. 161. 162.)
Band I: Die öffentliche Fürsorge für die hilfsbedürftige Jugend. (Bd. 161.)
Band II: Die öffentliche Fürsorge für die sittlich gefährdete und die gewerblich tätige Jugend. (Bd. 162.)
Behandelt das gesamte öffentliche Fürsorgewesen, dessen Vorzüge und Mängel sowie die Möglichkeit der Reform.

Die amerikanische Universität. Von Ph. D. Edward Delavan Perry. Mit 22 Abbildungen. (Bd. 206.)
Schildert die Entwicklung des gelehrten Unterrichts in Nordamerika, belehrt über das dortige innere und äußere akademische Leben und bietet interessante Vergleiche zwischen deutschem und amerikanischem Hochschulwesen.

Technische Hochschulen in Nordamerika. Von Prof. Siegmund Müller. Mit zahlreichen Abbildungen, Karte und Lageplan. (Bd. 190.)
Schildert, von lehrreichen Abbildungen unterstützt, die Einrichtungen und den Unterrichtsbetrieb der amerikanischen technischen Hochschulen in ihrer Eigenart.

Volksschule und Lehrerbildung der Vereinigten Staaten in ihren hervortretenden Zügen. Von Direktor Dr. Franz Kuypers. Mit 49 Abbildungen. (Bd. 150.)
Schildert anschaulich das amerikanische Schulwesen vom Kindergarten bis zur Hochschule, überall das Wesentliche der amerikanischen Erziehungsweise (die stete Erziehung zum Leben, das Wecken des Betätigungstriebes, das Hindrängen auf praktische Verwertung usw.) hervorhebend.

Pestalozzi. Sein Leben und seine Ideen. Von Prof. Dr. Paul Natorp. Mit einem Bildnis und einem Brieffaksimile. (Bd. 250.)
Sucht durch systematische Darstellung der Prinzipien Pestalozzis und ihrer Durchführung eine von seiner zeitlichen Bedingtheit losgelöste Würdigung des Pädagogen anzubahnen.

Herbarts Lehren und Leben. Von Pastor O. Flügel. Mit einem Bildnisse Herbarts. (Bd. 164.)
Sucht durch liebevolle Darstellung von Herbarts Werden und Lehre seine durch eigenartige Terminologie und Deduktionsweise schwer verständliche Philosophie und Pädagogik weiteren Kreisen zugänglich zu machen.

Friedrich Fröbel. Sein Leben und sein Wirken. Von Adele von Portugall. Mit 5 Tafeln. (Bd. 82.)
Lehrt die grundlegenden Gedanken der Methode Fröbels kennen und gibt einen Überblick seiner wichtigsten Schriften mit Betonung aller jener Kernaussprüche, die treuen und oft ratlosen Müttern als Wegweiser in Ausübung ihres hehrsten und heiligsten Berufes dienen können.

Hierzu siehe ferner:
Gaupp, Psychologie des Kindes S. 6. Hensel, Rousseau S. 5. Zander, Die Leibesübungen S. 18.

Religionswissenschaft.

Leben und Lehre des Buddha. Von Prof. Dr. Richard Pischel. Mit 1 Tafel. (Bd. 109.)
Gibt eine wissenschaftlich begründete, durchaus objektive Darstellung des Lebens des Buddha, seiner Stellung zu Staat und Kirche, seiner Lehrweise und Lehre sowie der weiteren Entwicklung des Buddhismus.

Mystik im Heidentum und Christentum. Von Dr. Edvin Lehmann. (Bd. 217.)
Verfolgt die Erscheinungen der Mystik von der niedrigsten Stufe durch die orientalischen Religionen bis zu den mystischen Phänomenen in den christlichen Kirchen aller Zeiten.

Palästina und seine Geschichte. Von Prof. Dr. Hermann Freiherr von Soden. 2. Auflage. Mit 2 Karten, 1 Plan von Jerusalem und 6 Ansichten des Heiligen Landes. (Bd. 6.)
Ein Bild, nicht nur des Landes selbst, sondern auch alles dessen, was aus ihm hervor- oder über es hingegangen ist im Laufe der Jahrhunderte, in deren Verlauf die Patriarchen Israels und die Kreuzfahrer, David und Christus, die alten Assyrer und die Scharen Mohammeds einander ablösten.

Palästina und seine Kultur in fünf Jahrtausenden. Nach den neuesten Ausgrabungen und Forschungen. Von Gymnasialoberlehrer Dr. Peter Thomsen. Mit 36 Abbildungen. (Bd. 260.)
Will, indem es die wichtigsten bis in das 4. Jahrtausend vor Christi zurückreichenden Ergebnisse der neuesten Ausgrabungen in Palästina zum ersten Male gemeinverständlich darstellt, zugleich ein Führer sein zu neuem und tieferem Eindringen in die geschichtlichen Grundlagen unserer Religion.

Die Grundzüge der israelitischen Religionsgeschichte. Von Prof. Dr. Friedrich Giesebrecht. 2. Auflage. (Bd. 52.)
Schildert, wie Israels Religion entsteht, wie sie die nationale Schale sprengt, um in den Propheten die Ansätze einer Menschheitsreligion auszubilden, und wie auch diese neue Religion sich verpuppt in die Formen eines Priesterstaats.

Die Gleichnisse Jesu. Zugleich Anleitung zu einem quellenmäßigen Verständnis der Evangelien. Von Lic. Prof. Dr. Heinrich Weinel. 2. Auflage. (Bd. 46.)
Will gegenüber kirchlicher und nichtkirchlicher Allegorisierung der Gleichnisse Jesu mit ihrer richtigen, wörtlichen Auffassung bekannt machen und verbindet damit eine Einführung in die Arbeit der modernen Theologie.

Wahrheit und Dichtung im Leben Jesu. Von Pfarrer D. Paul Mehlhorn. (Bd. 137.)
Will zeigen, was von dem im Neuen Testament uns überlieferten Leben Jesu als geschichtlich beglaubigter Tatbestand festzuhalten und was als Sage oder Dichtung zu betrachten ist.

Jesus und seine Zeitgenossen. Geschichtliches und Erbauliches. Von Pastor Carl Bonhoff. (Bd. 89.)
Sucht der ganzen Fülle und Eigenart der Persönlichkeit Jesu gerecht zu werden, indem es ihn in seinem Verkehr mit den ihn umgebenden Menschengestalten, Volks- und Parteigruppen zu verstehen sucht.

Der Text des Neuen Testamentes nach seiner geschichtlichen Entwicklung. Von Div.-Pfarrer August Pott. Mit 8 Tafeln. (Bd. 134.)
Will die Frage: „Ist der ursprüngliche Text des Neuen Testamentes überhaupt noch herzustellen?“ durch eine Darstellung seiner Entwicklung von der ersten schriftlichen Fixierung bis zum heutigen „berichtigten“ Text beantworten.

Christentum und Weltgeschichte. Von Prof. Dr. K. Sell. 2 Bände. (Bd. 297. 298.)
Zeigt durch eingehende Charakterisierung der schöpferischen Persönlichkeiten die Wechselbeziehungen zwischen Kulturentwicklung und Christentum auf.

Aus der Werdezeit des Christentums. Studien und Charakteristiken. Von Prof. Dr. Johannes Geffcken. 2. Auflage. (Bd. 54.)
Ein Bild der vielseitigen, kultur- und religionsgeschichtlichen Bedingtheiten, unter denen die Werdezeit des Christentums steht.

Der Apostel Paulus und sein Werk. Von Prof. Dr. Eberhard Vischer. (Bd. 309.)
Zeigt durch eingehende Darstellung von Leben und Lehre die Persönlichkeit des Apostels in ihrer zeitlichen Bedingtheit und in ihrer bleibenden weltgeschichtlichen Bedeutung.

Luther im Lichte der neueren Forschung. Ein kritischer Bericht. Von Prof. Dr. Heinrich Boehmer. 2. Auflage. Mit 2 Bildnissen Luthers. (Bd. 113.)
Gibt auf kulturgeschichtlichem Hintergrunde eine unparteiische, Schwächen und Stärken gleichmäßig beleuchtende Darstellung von Luthers Leben und Wirken.

Johann Calvin. Von Pfarrer Dr. G. Sodeur. Mit 1 Bildnis. (Bd. 247.)
Sucht durch eingehende Darstellung des Lebens und Wirkens sowie der Persönlichkeit des Genfer Reformators, sowie der Wirkungen, welche von ihm ausgingen, Verständnis für seine Größe und bleibende Bedeutung zu wecken.

Die Jesuiten. Eine historische Skizze. Von Prof. Dr. Heinrich Boehmer. 2. vermehrte Auflage. (Bd. 49.)
Ein Büchlein nicht für oder gegen, sondern über die Jesuiten, also der Versuch einer gerechten Würdigung des vielgenannten Ordens nach seiner bleibenden geschichtlichen Bedeutung.

Die religiösen Strömungen der Gegenwart. Von Superintendent D. August Heinrich Braasch. 2. Auflage. (Bd. 66.)
Will durch eine großzügige historische Übersicht über das an Richtungen und Problemen so reiche religiöse Leben der Gegenwart den innerlichsten und höchsten Lebenswerten gegenüber einen eigenen Standpunkt finden helfen.

Die Stellung der Religion im Geistesleben. Von Lic. Dr. Paul Kalweit. (Bd. 225.)
Will das Verhältnis der Religion zu dem übrigen Geistesleben, insbesondere zu Wissenschaft, Sittlichkeit und Kunst klarlegen, indem es die bedeutsamsten Anschauungen darüber erörtert.

Religion und Naturwissenschaft in Kampf und Frieden. Ein geschichtlicher Rückblick. Von Dr. August Pfannkuche. (Bd. 141.)
Will durch geschichtliche Darstellung der Beziehungen beider Gebiete eine vorurteilsfreie Beurteilung des heiß umstrittenen Problems ermöglichen.

Hierzu siehe ferner:

von Negelein, Germanische Mythologie S. 10.
Wachtler, Die Blütezeit der griechischen Kunst im Spiegel der Reliefsarkophage S. 8.

Philosophie und Psychologie.

Einführung in die Philosophie. Von Prof. Dr. Raoul Richter. 2. Aufl. (Bd. 155.)

Bietet eine anschauliche, zugleich wissenschaftlich-gründliche Darstellung der philosophischen Hauptprobleme und der Richtungen ihrer Lösung, insbesondere des Erkenntnisproblems, und nimmt dabei, nach einer vorherigen Abgrenzung des Gebietes der Philosophie und Bestimmung ihrer Aufgabe, zu den Standpunkten des Materialismus, Spiritualismus, Theismus und Pantheismus Stellung, um zum Schlusse die Fragen der Moral- und Religionsphilosophie zu beleuchten.

Die Philosophie. Einführung in die Wissenschaft, ihr Wesen und ihre Probleme. Von Realschuldirektor Hans Richert. (Bd. 186.)

Will die Stellung der Philosophie im Geistesleben der Gegenwart beleuchten, ihren Wert als Weltanschauung sicher stellen, ihre Grundprobleme und deren Lösungsversuche charakterisieren und in die philosophische Literatur einführen.

Führende Denker. Geschichtliche Einleitung in die Philosophie. Von Prof. Dr. Jonas Cohn. Mit 6 Bildnissen. (Bd. 176.)

Will durch Geschichte in die Philosophie einführen, indem es von sechs großen Denkern, Sokrates und Platon, Descartes und Spinoza, Kant und Fichte das für die Philosophie dauernd Bedeutende herauszuarbeiten sucht aus der Überzeugung, daß aus der Kenntnis der Persönlichkeiten am besten das Verständnis für ihre Gedanten zu gewinnen ist.

Die Weltanschauungen der großen Philosophen der Neuzeit. Von weil. Prof. Dr. Ludwig Busse. 4. Auflage, herausgegeben von Prof. Dr. R. Falckenberg. (Bd. 56.)

Eine sich auf die Darstellung der großen klassischen Systeme beschränkende, aber deren beherrschende und charakteristische Grundgedanken herausarbeitende und so ein klares Gesamtbild der in ihm enthaltenen Weltanschauungen entwerfende Einführung in die neuere Philosophie.

Die Philosophie der Gegenwart in Deutschland. Eine Charakteristik ihrer Hauptrichtungen. Von Prof. Dr. Oswald Külpe. 4. Auflage. (Bd. 41.)

Schildert die vier Hauptrichtungen der modernen deutschen Philosophie: den Positivismus, Materialismus, Naturalismus und Idealismus unter eingehender Würdigung der bedeutendsten Vertreter der verschiedenen Richtungen.

Rousseau. Von Prof. Dr. Paul Hensel. Mit 1 Bildnisse. (Bd. 180)

Stellt Rousseau als Vorläufer des deutschen Idealismus, seine Lebensarbeit als unumgängliche Voraussetzung für Goethe, Schiller, Herder, Kant, Fichte dar.

Immanuel Kant. Darstellung und Würdigung. Von Prof. Dr. Oswald Külpe. 2. Auflage. Mit einem Bildnisse Kants. (Bd. 146.)

Eine Einführung in das Verständnis Kants und eine Würdigung seiner Philosophie in ihre unvergleichlichen und schier unerschöpflichen Kraft der Anregung, wie seiner Persönlichkeit in ihrer echten in sich geschlossenen Eigenart.

Schopenhauer. Seine Persönlichkeit, seine Lehre, seine Bedeutung. Sechs Vorträge von Realschuldirektor Hans Richert. 2. Auflage. Mit dem Bildnis Schopenhauers. (Bd. 81.)

Gibt, in das Werden dieses großen deutschen Philosophen und Schriftstellers mit seinen geschichtlichen Bedingungen und Nachwirkungen einführend, einen zusammenfassenden Überblick über das Ganze seines Systems.

Herbert Spencer. Von Dr. Karl Schwarze. Mit Bildnis. (Bd. 245)

Gibt eine klar gefaßte Darstellung des Lebens und des auf dem Entwicklungsgedanken aufgebauten Systems Herbert Spencers nach seinen verschiedenen Seiten, nämlich philosophische Grundlegung, Biologie, Psychologie, Soziologie und Ethik.

Das Weltproblem von positivistischem Standpunkte aus. Von Prof. Dr. Josef Petzoldt. (Bd. 133.)
Sucht die Geschichte des Nachdenkens über die Welt als eine sinnvolle Geschichte von Irrtümern psychologisch verständlich zu machen im Dienste der von Schuppe, Mach und Avenarius vertretenen Anschauung, daß es keine Welt an sich, sondern nur eine Welt für uns gibt.

Aufgaben und Ziele des Menschenlebens. Von Dr. J. Unold. 3. Auflage. (Bd. 12.)
Stellt sich in den Dienst einer nationalen Erziehung, indem es zuversichtlich und besonnen eine von konfessionellen Schranken unabhängige, wissenschaftlich haltbare Lebensanschauung und Lebensordnung begründet und entwickelt.

Sittliche Lebensanschauungen der Gegenwart. Von Prof. Dr. Otto Kirn. (Bd. 177.)
Übt verständnisvolle Kritik an den Lebensanschauungen des Naturalismus, des Utilitarismus, des Evolutionismus, an der ästhetischen Lebensauffassung, um dann für das überlegene Recht des sittlichen Idealismus einzutreten, indem es dessen folgerichtige Durchführung in der christlichen Weltanschauung aufweist.

Die Mechanik des Geisteslebens. Von Prof. Dr. Max Verworn. 2. Auflage. Mit 18 Figuren. (Bd. 200.)
Schildert vom monistischen Standpunkt aus die modernen Anschauungen über die physiologischen Grundlagen der Gehirnvorgänge.

Hypnotismus und Suggestion. Von Dr. Ernst Trömner. (Bd. 199.)
Bietet eine rein sachliche Darstellung der Lehre von Hypnotismus und Suggestion und zeigt deren Einfluß auf die wichtigsten Kulturgebiete.

Psychologie des Kindes. Von Prof. Dr. Rob. Gaupp. Mit 18 Abbildungen. (Bd. 213.)
Behandelt die wichtigsten Kapitel aus der Kinderpsychologie unter Betonung der Bedeutung des psychologischen Versuchs für die Erkenntnis der Eigenart geistiger Tätigkeit wie der individuellen Verschiedenheiten im Kindesalter.

Die Psychologie des Verbrechers. Von Dr. Paul Pollitz, Strafanstaltsdirektor. Mit 5 Diagrammen. (Bd. 248.)
Gibt eine umfassende Übersicht und psychologische Analyse des Verbrechens als Produkt sozialer und wirtschaftlicher Verhältnisse, defekter geistiger Anlage wie persönlicher, verbrecherischer Tendenz.

Die Seele des Menschen. Von Prof. Dr. Joh. Rehmke. 3. Aufl. (Bd. 36.)
Gibt allgemeinverständlich eine eingehende wissenschaftliche Antwort auf die Grundfrage: „Was ist die Seele?"

Hierzu siehe ferner:

Lehmann, Mystik in Heidentum und Christentum S. 3. **Pischel,** Leben und Lehre des Buddha S. 3. **Flügel,** Herbarts Lehre und Leben S. 3. **Pfannkuche,** Naturwissenschaft und Religion in Kampf und Frieden S. 4. **Volbehr,** Bau und Leben der bildenden Kunst S. 8. **Muckle,** Geschichte der sozialistischen Ideen im 19. Jahrhundert S. 14.

Literatur und Sprache.

Die Sprachstämme des Erdkreises. Von Prof. Dr. Franz Nikolaus Finck. (Bd. 267.)
Gibt einen auf den Resultaten moderner Sprachforschung aufgebauten, umfassenden Überblick über die Sprachstämme des Erdkreises, ihre Verzweigungen in Einzelsprachen sowie über deren gegenseitige Zusammenhänge.

Die Haupttypen des menschlichen Sprachbaues. Von Prof. Dr. Franz Nikolaus Finck. (Bd. 268.)
Will durch Erklärung je eines charakteristischen Textes aus acht Hauptsprachtypen einen unmittelbaren Einblick in die Gesetze der menschlichen Sprachbildung geben.

Schrift- und Buchwesen in alter und neuer Zeit. Von Prof. Dr. O. Weise. 2. Auflage. Mit 37 Abbildungen. (Bd. 4.)
Verfolgt Schrift-, Brief- und Zeitungswesen, Buchhandel und Bibliotheken von den Bibliotheken der Babylonier und den Zeitungen im alten Rom bis zu der großartigen Entwicklung des Schrift- und Buchwesens seit Erfindung der Buchdruckerkunst.

Wie ein Buch entsteht. Von Prof. Arthur W. Unger. 2. Auflage. Mit 7 Tafeln und 26 Abbildungen. (Bd. 175.)
Schildert in einer durch Abbildungen und Papier- und Illustrationsproben unterstützten Darstellung Geschichte, Herstellung und Vertrieb des Buches unter eingehender Behandlung sämtlicher buchgewerblicher Techniken.

Entstehung und Entwicklung unserer Muttersprache. Von Prof. Dr. Wilhelm Uhl. Mit vielen Abbildungen und 1 Karte. (Bd. 84.)
Eine Zusammenfassung der Ergebnisse der sprachlich-wissenschaftlich lautphysiologischen wie der philologisch-germanistischen Forschung, die Ursprung und Organ, Bau und Bildung, andererseits die Hauptperioden der Entwicklung unserer Muttersprache zur Darstellung bringt.

Rhetorik. Von Dr. Ewald Geißler. (Bd. 310.)
Eine zeitgemäße Rhetorik für den Berufsredner wie für jeden nach sprachlicher Ausdrucksfähigkeit Strebenden.

Die deutschen Personennamen. Von Direktor A. Bähnisch. (Bd. 296.)
Gibt einen vollständigen historischen Überblick über das gesamte Gebiet der deutschen Vor- und Familiennamen und erklärt ihre Entstehung und Bedeutung nach ihren verschiedenen Gattungen.

Das deutsche Volkslied. Über Wesen und Werden des deutschen Volksgesanges. Von Dr. J. W. Bruinier. 3. Auflage. (Bd. 7.)
Eine von warmem Empfinden getragene, durch reiche Proben belebte Einführung in das Verständnis des Werdens und Wesens des deutschen Volksgesanges.

Die deutsche Volkssage. Übersichtlich dargestellt. Von Dr. Otto Böckel. (Bd. 262.)
Bietet zum erstenmal eine vollständige Übersicht über die reichen Schätze der deutschen Volkssage, als des tiefverschütteten Grundes deutscher Anschauungs- und Denkweise.

Schiller. Von Prof. Dr. Theobald Ziegler. Mit dem Bildnis Schillers von Kügelgen in Heliogravüre. 2. Auflage. (Bd. 74.)
Will durch eingehende Analyse der Einzelwerke in das Verständnis von Schillers Leben und Gedankenwelt einführen.

Friedrich Hebbel. Von Dr. Anna Schapire-Neurath. Mit einem Bildnis Hebbels. (Bd. 238.)
Gibt eine eindringende Analyse des Werkes und der Weltanschauung des großen deutschen Tragikers.

Gerhart Hauptmann. Von Prof. Dr. E. Sulger-Gebing. (Bd. 283.)
Sucht durch eindringende Analyse des Einzelwerkes in die Gedankenwelt Gerhart Hauptmanns einzuführen.

Deutsche Romantik. Von Prof. Dr. Oskar F. Walzel. (Bd. 232.)
Gibt auf Grund der modernen Forschungen ein knappes, lebendiges Bild jener Epoche, deren Wichtigkeit für unser Bewußtsein ständig wächst, und die an Reichtum der Gefühle, Gedanken und Erlebnisse von keiner anderen übertroffen wird.

Das deutsche Drama des neunzehnten Jahrhunderts. In seiner Entwicklung dargestellt von Prof. Dr. Georg Witkowski. 3. Auflage. Mit einem Bildnis Hebbels. (Bd. 51.)
Sucht in erster Linie auf historischem Wege das Verständnis des Dramas der Gegenwart anzubahnen und berücksichtigt die drei Faktoren, deren jeweilige Beschaffenheit die Gestaltung des Dramas bedingt: Kunstanschauung, Schauspielkunst und Publikum.

Das Drama. Band I. Von der Antike zum französischen Klassizismus. Von Dr. Bruno Busse. Mit 3 Abbildungen. (Bd. 287.)
Verfolgt die Entwicklung des Dramas von den primitiven Anfängen über Altertum, Mittelalter und Renaissance bis zum französischen Klassizismus.

Das Theater. Schauspielhaus und Schauspielkunst vom griech. Altertum bis auf die Gegenwart. Von Dr. Christian Gaehde. Mit 20 Abbild. (Bd. 230.)
Eine Geschichte des Theaters vom griechischen Altertum durch Mittelalter und Renaissance bis auf die Schauspielkunst der Gegenwart, deren verschiedene Strömungen in ihren historischen und psychologischen Bedingungen dargestellt werden.

Geschichte der deutschen Lyrik seit Claudius. Von Dr. Heinrich Spiero. (Bd. 254.)
Schildert unter liebevoller Würdigung der größten und feinsten Meister des Liedes an der Hand wohlgewählter Proben die Entwicklungsgeschichte der deutschen Lyrik.

Henrik Ibsen, Björnstjerne Björnson und ihre Zeitgenossen. Von Prof. Dr. B. Kahle. Mit 7 Bildnissen. (Bd. 193.)
Sucht Entwicklung und Schaffen Ibsens und Björnsons sowie der bedeutendsten jungen norwegischen Dichter auf Grund der Veranlagung und Entwicklung des norwegischen Volkes verständlich zu machen und im Zusammenhang mit den kulturellen Strömungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts darzustellen.

Shakespeare und seine Zeit. Von Prof. Dr. Ernst Sieper. Mit 3 Tafeln und 3 Textbildern. (Bd. 185.)
Schildert Shakespeare und seine Zeit, seine Vorgänger und eigenartige Bühne, seine Persönlichkeit und seine Entwicklung als Mensch und Künstler und erörtert die vielumstrittene Shakespeare-Bacon-Frage.

Hierzu siehe ferner:

Gerber, Die Stimme S. 19. **Das Buchgewerbe und die Kultur** S. 11.

Bildende Kunst und Musik.

Bau und Leben der bildenden Kunst. Von Direktor Dr. Theodor Volbehr. Mit 44 Abbildungen. (Bd. 68.)
Führt von einem neuen Standpunkte aus in das Verständnis des Wesens der bildenden Kunst ein, erörtert die Grundlagen der menschlichen Gestaltungskraft und zeigt, wie das künstlerische Interesse sich allmählich weitere und immer weitere Stoffgebiete erobert.

Die Blütezeit der griechischen Kunst im Spiegel der Reliefsarkophage. Eine Einführung in die griechische Plastik. Von Dr. H. Wachtler. Mit 8 Tafeln und 32 Abbildungen. (Bd. 272.)
Gibt an der Hand der Entwicklung des griechischen Sarkophags eine Entwicklungsgeschichte der gesamten griechischen Plastik in ihrem Zusammenhang mit Kultur und Religion.

Deutsche Baukunst im Mittelalter. Von Prof. Dr. Adalbert Matthaei. 2. Auflage. Mit 29 Abbildungen. (Bd. 8.)
Will mit der Darstellung der Entwicklung der deutschen Baukunst des Mittelalters über das Wesen der Baukunst aufklären, indem es zeigt, wie sich im Verlauf der Entwicklung die Raumvorstellung klärt und vertieft, wie das technische Können wächst und die praktischen Aufgaben sich erweitern.

Die deutsche Illustration. Von Prof. Dr. Rudolf Kautzsch. Mit 35 Abbildungen. (Bd. 44.)
Behandelt ein besonders wichtiges und lehrreiches Gebiet der Kunst und leistet zugleich, indem es an der Hand der Geschichte das Charakteristische der Illustration als Kunst zu erforschen sucht, ein gut Teil „Kunsterziehung".

Deutsche Kunst im täglichen Leben bis zum Schlusse des 18. Jahrhunderts. Von Prof. Dr. Berthold Haendcke. Mit 63 Abbildungen. (Bd. 198.)
Zeigt an der Hand zahlreicher Abbildungen, wie die angewandte Kunst im Laufe der Jahrhunderte das deutsche Heim in Burg, Schloß und Haus behaglich gemacht und geschmückt hat, wie die Gebrauchs- und Luxusgegenstände des täglichen Lebens entstanden sind und sich gewandelt haben.

Albrecht Dürer. Von Dr. Rudolf Wustmann. Mit 33 Abb. (Bd. 97.)
Eine schlichte und knappe Erzählung des gewaltigen menschlichen und künstlerischen Entwicklungsganges Albrecht Dürers, verbunden mit einer eingehenden Analyse seiner vorzüglichsten Werke.

Rembrandt. Von Prof. Dr. Paul Schubring. Mit 50 Abb. (Bd. 158.)
Eine durch zahlreiche Abbildungen unterstützte lebensvolle Darstellung des menschlichen und künstlerischen Entwicklungsganges Rembrandts.

Ostasiatische Kunst und ihr Einfluß auf Europa. Von Direktor Prof. Dr. Richard Graul. Mit 49 Abbildungen. (Bd. 87.)
Bringt unter Mitteilung eines reichen Bildermaterials die mehr als einmal für die Entwicklung der Kunst bedeutsame Einwirkung der japanischen und chinesischen Kunst auf die europäische zur Darstellung.

Kunstpflege in Haus und Heimat. Von Superintendent Richard Bürkner. 2. Auflage. Mit 29 Abbildungen. (Bd. 77.)
Zeigt, daß gesunde Kunstpflege zu wahrem Menschentum gehört, und wie es jedermann in seinen Verhältnissen möglich ist, sie zu verwirklichen.

Geschichte der Gartenkunst. Von Reg.-Baumeister Chr. Ranck. Mit 41 Abbildungen. (Bd. 274.)
Eine Geschichte des Gartens als Kunstwerk, vom Altertum bis zu den modernen Bestrebungen.

Geschichte der Musik. Von Dr. Friedrich Spiro. (Bd. 143.)
Gibt in großen Zügen eine übersichtliche, äußerst lebendig gehaltene Darstellung von der Entwicklung der Musik vom Altertum bis zur Gegenwart mit besonderer Berücksichtigung der führenden Persönlichkeiten und der großen Strömungen.

Haydn, Mozart, Beethoven. Von Prof. Dr. Carl Krebs. Mit vier Bildnissen auf Tafeln. (Bd. 92.)
Eine Darstellung des Entwicklungsganges und der Bedeutung eines jeden der drei großen Komponisten für die Musikgeschichte. Sie gibt mit wenigen, aber scharfen Strichen ein Bild der menschlichen Persönlichkeit und des künstlerischen Wesens der drei Heroen mit Hervorhebung dessen, was ein jeder aus seiner Zeit geschöpft und was er aus Eignem hinzugebracht hat.

Die Grundlagen der Tonkunst. Versuch einer genetischen Darstellung der allgemeinen Musiklehre. Von Prof. Dr. Heinrich Rietsch. (Bd. 178.)
Ein anschauliches Entwicklungsbild der musikalischen Erscheinungen, des Stoffes der Tonkunst, wie seiner Bearbeitung und der Musik als Tonsprache.

Einführung in das Wesen der Musik. Von Prof. Carl R. Hennig. (Bd. 119.)
Untersucht das Wesen des Tones als eines Kunstmaterials, prüft die Natur der musikalischen Darstellungsmittel und erörtert die Objekte der Darstellung, indem sie klarlegt, welche Ideen im musikalischen Kunstwerke gemäß der Natur des Tonmaterials und der Darstellungsmittel zur Darstellung gebracht werden können.

Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. Von Dr. Edgar Istel. Mit einer Silhouette von E. T. A. Hoffmann. (Bd. 239.)
Gibt eine erstmalige Gesamtdarstellung der Epoche Schuberts und Schumanns, der an Persönlichkeiten, Schöpfungen und Anregungen reichsten der deutschen Musikgeschichte.

Das moderne Orchester. Von Prof. Dr. Fritz Volbach. Mit Partiturbeispielen und 2 Instrumententabellen. (Bd. 308.)
Gibt zum ersten Mal einen Überblick über die Entwicklungsgeschichte der Orchestrierung vom Altertum bis auf Richard Strauß.

Geschichte und Kulturgeschichte.

Die Anfänge der menschlichen Kultur. Von Prof. Dr. Ludwig Stein. (Bd. 93.)
Behandelt als Einführung in die Kulturprobleme der Gegenwart den vorgeschichtlichen Menschen, die Anfänge der Arbeitsteilung, die Anfänge der Rassenbildung sowie der wirtschaftlichen, intellektuellen, moralischen und sozialen Kultur.

Kulturbilder aus griechischen Städten. Von Oberlehrer Dr. Erich Ziebarth. Mit 22 Abbildungen im Text und auf 1 Tafel. (Bd. 131.)
Sucht auf Grund der Ausgrabungen und der inschriftlichen Denkmäler ein anschauliches Bild von dem Aussehen einer altgriechischen Stadt und von dem städtischen Leben in ihr zu entwerfen.

Pompeji, eine hellenistische Stadt in Italien. Von Hofrat Prof. Dr. Friedrich v. Duhn. Mit 62 Abbildungen. (Bd. 114.)
Sucht an dem besonders greifbaren Beispiel Pompejis die Übertragung der griechischen Kultur und Kunst nach Italien, ihr Werden zur Weltkultur und Weltkunst verständlich zu machen.

Soziale Kämpfe im alten Rom. Von Privatdozent Dr. Leo Bloch. 2. Auflage. (Bd. 22.)
Behandelt die Sozialgeschichte Roms, soweit sie mit Rücksicht auf die die Gegenwart bewegenden Fragen von allgemeinem Interesse ist.

Byzantinische Charakterköpfe. Von Privatdozent Dr. Karl Dieterich. Mit 2 Bildnissen. (Bd. 244.)
Bietet durch Charakterisierung markanter Persönlichkeiten einen Einblick in das wirkliche Wesen des gemeinhin so wenig bekannten und doch so wichtigen mittelalterlichen Byzanz.

Germanische Kultur in der Urzeit. Von Prof. Dr. Georg Steinhausen. 2. Auflage. Mit 13 Abbildungen. (Bd. 75.)
Beruht auf eingehender Quellenforschung und gibt in fesselnder Darstellung einen Überblick über germanisches Leben von der Urzeit bis zur Berührung der Germanen mit der römischen Kultur.

Germanische Mythologie. Von Dr. Julius v. Negelein. (Bd. 95.)
Gibt ein Bild germanischen Glaubenslebens, indem es die Äußerungen religiösen Lebens, namentlich auch im Kultus und in den Gebräuchen des Aberglaubens aufsucht und sich überall bestrebt, das ihnen zugrunde liegende psychologische Motiv aufzudecken.

Mittelalterliche Kulturideale. Band I. Heldenleben. Von Prof. Dr. V. Vedel. (Bd. 292.)
Zeichnet auf Grund besonders der griechischen, germanischen, persischen und nordischen Heldendichtung ein Bild des heroischen Kriegerideals, um so Verständnis für die bleibende Bedeutung dieses Ideals für die Ausbildung der Kultur der Menschheit zu wecken.

Kulturgeschichte des deutschen Bauernhauses. Von Regierungsbaumeister a. D. Christian Ranck. Mit 70 Abbildungen. (Bd. 121.)
Gibt eine Entwicklungsgeschichte des deutschen Bauernhauses von der germanischen Urzeit über Skandinavien und Mittelalter bis zur Gegenwart.

Das deutsche Dorf. Von Robert Mielke. Mit 51 Abbild. (Bd. 192.)
Schildert die Entwicklung des deutschen Dorfes von den Anfängen dörflicher Siedelungen an bis in die Neuzeit, in der uns ein fast wunderbares Mosaik ländlicher Siedelungstypen entgegentritt.

Das deutsche Haus und sein Hausrat. Von Prof. Dr. Rudolf Meringer. Mit 106 Abbildungen. (Bd. 116.)
Will das Interesse an dem deutschen Hause, wie es geworden ist, fördern, indem es das „Herdhaus", das oberdeutsche Haus, die Einrichtung der für dieses charakteristischen Stube, den Ofen, den Tisch, das Eßgerät schildert und einen Überblick über die Herkunft von Haus und Hausrat gibt.

Deutsche Städte und Bürger im Mittelalter. Von Prof. Dr. B. Heil. 2. Auflage. Mit zahlreichen Abbildungen und 1 Doppeltafel. (Bd. 43.)
Stellt die geschichtliche Entwicklung dar, schildert die wirtschaftlichen, sozialen und staatsrechtlichen Verhältnisse und gibt ein zusammenfassendes Bild von der äußeren Erscheinung und dem inneren Leben der deutschen Städte.

Deutsche Volksfeste und Volkssitten. Von Hermann S. Rehm. Mit 11 Abbildungen. (Bd. 214.)
Will durch die Schilderung der wichtigsten deutschen Volksfeste und Bräuche Teilnahme und Verständnis für sie als Äußerungen des Seelenlebens unseres Volkes neu erwecken und beleben.

Historische Städtebilder aus Holland und Niederdeutschland. Von Regierungs-Baumeister a. D. Albert Erbe. Mit 59 Abbildungen. (Bd. 117.)
Will dem Sinn für die Reize der alten malerischen Städtebilder durch eine Schilderung der eigenartigen Herrlichkeit Alt-Hollands wie Niederdeutschlands, ferner Danzigs, Lübecks, Bremens und Hamburgs nicht nur vom rein künstlerischen, sondern auch vom kulturgeschichtlichen Standpunkt aus entgegen kommen.

Das deutsche Handwerk in seiner kulturgeschichtlichen Entwicklung. Von Direktor Dr. Eduard Otto. 3. Auflage. Mit 27 Abbildungen. (Bd. 14.)
Eine Darstellung der Entwicklung des deutschen Handwerks bis in die neueste Zeit und der Handwerkerbewegungen des 19. Jahrhunderts wie des älteren Handwerkslebens, seiner Sitten, Bräuche und Dichtung.

Deutsches Frauenleben im Wandel der Jahrhunderte. Von Dir. Dr. Eduard Otto. 2. Auflage. Mit 27 Abbildungen. (Bd. 45.)
Gibt ein Bild des deutschen Frauenlebens von der Urzeit bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, von Denken und Fühlen, Stellung und Wirksamkeit der deutschen Frau, wie sie sich im Wandel der Jahrhunderte darstellt.

Das Buchgewerbe und die Kultur. Sechs Vorträge, gehalten im Auftrage des Deutschen Buchgewerbevereins. Mit 1 Abbildung. (Bd. 182.)
Inhalt: Buchgewerbe und Wissenschaft: Prof. Dr. Rudolf Focke. — Buchgewerbe und Literatur: Prof. Dr. Georg Witkowski. — Buchgewerbe und Kunst: Prof. Dr. Rudolf Kautzsch. — Buchgewerbe und Religion: Privatdozent Lic. Dr. Heinrich Hermelink. — Buchgewerbe und Staat: Prof. Dr. Robert Wuttke. — Buchgewerbe und Volkswirtschaft: Prof. Dr. Heinrich Waentig.
Will für das mit sämtlichen Gebieten deutscher Kultur durch tausend Fäden verknüpfte Buchgewerbe verständnisvolle Freunde, tatkräftige Berufsgenossen werben.

Die Münze als historisches Denkmal sowie ihre Bedeutung im Rechts- und Wirtschaftsleben. Von Dr. Arnold Luschin v. Ebengreuth. Mit 53 Abbildungen. (Bd. 91.)
Zeigt, wie Münzen zur Aufhellung der wirtschaftlichen Zustände und der Rechtseinrichtungen früherer Zeiten dienen; legt die verschiedenen Arten von Münzen, ihre äußeren und inneren Merkmale sowie ihre Herstellung in historischer Entwicklung dar und gibt im Anschluß daran Münzensammlern beherzigenswerte Winke.

Von Luther zu Bismarck. 12 Charakterbilder aus deutscher Geschichte. Von Prof. Dr. Ottocar Weber. 2 Bände. (Bd. 123. 124.)
Ein knappes und doch eindrucksvolles Bild der nationalen und kulturellen Entwicklung der Neuzeit, das aus den vier Jahrhunderten je drei Persönlichkeiten herausgreift, die bestimmend eingegriffen haben in den Werdegang deutscher Geschichte.

Friedrich der Große. Sechs Vorträge. Von Privatdozent Theodor Bitterauf. Mit 2 Bildnissen. (Bd. 246.)
Schildert in knapper, wohldurchdachter, durch charakteristische Selbstzeugnisse und authentische Äußerungen bedeutender Zeitgenossen belebter Darstellung des großen Königs Leben und Wirken, das den Grund gelegt hat für die ganze spätere geschichtliche und kulturelle Entwicklung Deutschlands.

Politische Hauptströmungen in Europa im 19. Jahrhundert. Von Prof. Dr. Karl Theodor v. Heigel. (Bd. 129.)
Bietet eine knappe Darstellung der wichtigsten politischen Ereignisse im 19. Jahrhundert, womit eine Schilderung der politischen Ideen Hand in Hand geht, und wobei der innere Zusammenhang der einzelnen Vorgänge dargelegt, auch Sinnesart und Taten wenigstens der einflußreichsten Persönlichkeiten gewürdigt werden.

Restauration und Revolution. Skizzen zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Einheit. Von Prof. Dr. Richard Schwemer. 2. Aufl. (Bd. 37.)

Die Reaktion und die neue Ära. Skizzen zur Entwicklungsgeschichte der Gegenwart. Von Prof. Dr. Richard Schwemer. (Bd. 101.)

Vom Bund zum Reich. Neue Skizzen zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Einheit. Von Prof. Dr. Richard Schwemer. (Bd. 102.)

Die 3 Bände geben zusammen eine in Auffassung und Darstellung durchaus eigenartige Geschichte des deutschen Volkes im 19. Jahrhundert. „Restauration und Revolution" behandelt das Leben und Streben des deutschen Volkes von dem ersten Aufleuchten des Gedankens des nationalen Staates bis zu dem tragischen Fehlschlagen aller Hoffnungen in der Mitte des Jahrhunderts. „Die Reaktion und die neue Ära", beginnend mit der Zeit der Ermattung nach dem großen Aufschwung von 1848, stellt in den Mittelpunkt des Prinzen von Preußen und Otto von Bismarcks Schaffen. „Vom Bund zum Reich" zeigt uns Bismarck mit sicherer Hand die Grundlage des Reiches vorbereitend und dann immer entschiedener allem Geschehenen das Gepräge seines Geistes verleihend.

1848. Sechs Vorträge. Von Prof. Dr. Ottocar Weber. 2. Aufl. (Bd. 53.)

Sucht in kritischer, abwägender Darstellung den einzelnen Ständen und Parteien, den rechts und links auftretenden Extremen gerecht zu werden und hebt besonders den großartigen deutschnationalen Aufschwung jenes Jahres hervor.

Das Zeitalter der Entdeckungen. Von Prof. Dr. Siegmund Günther. 2. Auflage. Mit einer Weltkarte. (Bd. 26.)

Schildert die großen weltbewegenden Ereignisse der geographischen Renaissancezeit von der Begründung der portugiesischen Kolonialherrschaft und den Fahrten des Kolumbus an bis zu dem Hervortreten der französischen, britischen und holländischen Seefahrer.

Englands Weltmacht in ihrer Entwicklung vom 17. Jahrh. bis auf unsere Tage. Von Prof. Dr. Wilh. Langenbeck. Mit 19 Bildnissen. (Bd. 174.)

Eine großzügige und fesselnde Darstellung der für uns so bedeutsamen Entwicklung des britischen Weltreichs, seiner inneren und äußeren Ausgestaltung als einer der gewaltigsten Erscheinungen der Weltgeschichte.

Napoleon I. Von Privatdozent Dr. Theodor Bitterauf. Mit einem Bildnis Napoleons. (Bd. 195.)

Will zum Verständnis für das System Napoleons führen und zeigen, wie die napoleonischen Kriege nur unter dem Gesichtswinkel der imperialistischen Politik zu verstehen sind.

Österreichs innere Geschichte von 1848 bis 1907. Von Richard Charmatz. 2 Bände. (Bd. 242. 243.)

Band I: Die Vorherrschaft der Deutschen. (Bd. 242.)
Band II: Der Kampf der Nationen. (Bd. 243.)

Gibt zum ersten Male in lebendiger und klarer Sprache eine Gesamtdarstellung der Entstehung des modernen Österreichs, seiner interessanten, durch das Zusammenwirken der verschiedensten Faktoren bedingten innerpolitischen Entwicklung seit 1848.

Geschichte der Vereinigten Staaten von Amerika. Von Prof. Dr. Ernst Daenell. (Bd. 147.)

Gibt eine übersichtliche Darstellung der geschichtlichen, kulturgeschichtlichen und wirtschaftlichen Entwicklung der Vereinigten Staaten mit besonderer Berücksichtigung der verschiedenen politischen, ethnographischen, sozialen und wirtschaftlichen Probleme der Gegenwart.

Vom Kriegswesen im 19. Jahrhundert. Zwanglose Skizzen von Major Otto von Sothen. Mit 9 Übersichtskarten. (Bd. 59.)

In einzelnen Abschnitten wird insbesondere die Napoleonische und Moltkesche Kriegführung an Beispielen (Jena-Königgrätz-Sedan) dargestellt und durch Kartenskizzen erläutert. Damit verbunden sind kurze Schilderungen der preußischen Armee von 1806 und nach den Befreiungskriegen sowie nach der Reorganisation von 1860, endlich des deutschen Heeres von 1870 bis zur Gegenwart.

Der Krieg im Zeitalter des Verkehrs und der Technik. Von Alfred Meyer, Hauptmann im Kgl. Sächs. Inf.-Reg. Nr. 133 in Zwickau. Mit 3 Abbildungen im Text und zwei Tafeln. (Bd. 271.)

Stellt die ungeheuren Umwälzungen dar, welche die Entwicklung des modernen Verkehrswesens und der modernen Technik auf das Kriegswesen ausgeübt hat, wie sie bei einem europäischen Krieg der Zukunft in die Erscheinung treten würden.

Der Seekrieg. Eine geschichtliche Entwicklung vom Zeitalter der Entdeckungen bis zur Gegenwart. Von Kurt Freiherr von Maltzahn, Vize-Admiral a. D. (Bd. 99.)

Bringt den Seekrieg als Kriegsmittel wie als Mittel der Politik zur Darstellung, indem es zunächst die Entwicklung der Kriegsflotte und der Seekriegsmittel schildert und dann die heutigen Weltwirtschaftsstaaten und den Seekrieg behandelt.

Die moderne Friedensbewegung. Von Alfred H. Fried. (Bd. 157.)

Entwickelt das Wesen und die Ziele der Friedensbewegung, gibt eine Darstellung der Schiedsgerichtsbarkeit in ihrer Entwicklung und ihrem gegenwärtigen Umfang sowie des Abrüstungsproblemes und gibt zum Schluß einen eingehenden Überblick über die Geschichte der Friedensbewegung und eine chronologische Darstellung der für sie bedeutsamen Ereignisse.

Die moderne Frauenbewegung. Ein geschichtlicher Überblick. Von Dr. Käthe Schirmacher. 2. Auflage. (Bd. 67.)

Unterrichtet eingehend und zuverlässig über die moderne Frauenbewegung aller Länder auf den Gebieten der Bildung, Arbeit, Sittlichkeit, Soziologie und Politik.

Hierzu siehe ferner:

H. v. Soden, Palästina und seine Geschichte. S. 3. **Thomsen,** Palästina nach den neuesten Ausgrabungen. S. 3. **Neurath,** Antike Wirtschaftsgeschichte. S. 15. **Geffcken,** Aus der Werdezeit des Christentums. S. 4. **Sell,** Christentum und Weltgeschichte. S. 4. **Weise,** Die deutschen Volksstämme und Landschaften. S. 17. **Matthaei,** Deutsche Baukunst im Mittelalter. S. 8. **Bähnisch,** Die deutschen Personennamen. S. 7. **Böckel,** Die deutsche Volkssage. S. 7. **Bruinier,** Das deutsche Volkslied. S. 7. **Paulsen,** Das deutsche Bildungswesen in seiner geschichtlichen Entwicklung. S. 1. **Knabe,** Geschichte des deutschen Schulwesens. S. 1. **Bruchmüller,** Der Leipziger Student von 1409—1909. S. 1. **Boehmer,** Luther im Lichte der neueren Forschung. S. 4. **Sodeur,** Johann Calvin. S. 4. **Boehmer,** Die Jesuiten. S. 4. **Muckle,** Geschichte der sozialistischen Ideen im 19. Jahrhundert. S. 14. **Pohle,** Die Entwicklung des deutschen Wirtschaftslebens im 19. Jahrhundert. S. 14. **Laughlin,** Aus dem amerikanischen Wirtschaftsleben. S. 14. **Schmidt,** Geschichte des Welthandels. S. 14. **Fried,** Internationales Leben der Gegenwart. S. 14. **Wislicenus,** Der Kalender. S. 24. **Weise,** Schrift- und Buchwesen. S. 7. **Ranck,** Geschichte der Gartenkunst. S. 9.

Rechts- und Staatswissenschaft. Volkswirtschaft.

Deutsches Fürstentum und deutsches Verfassungswesen. Von Prof. Dr. Eduard Hubrich. (Bd. 80.)

Zeigt den Weg, auf dem deutsches Fürstentum und deutsche Volksfreiheit zu dem in der Gegenwart geltenden wechselseitigen Ausgleich gelangt sind, unter besonderer Berücksichtigung der Entwicklungsgeschichte der preußischen Verfassung.

Grundzüge der Verfassung des Deutschen Reiches. Von Prof. Dr. Edgar Loening. 3. Auflage. (Bd. 34.)

Eine durch geschichtliche Rückblicke und Vergleiche das Verständnis des geltenden Rechtes fördernde Einführung in das Verfassungsrecht des Deutschen Reiches, soweit seine Kenntnis für jeden Deutschen erforderlich ist.

Finanzwissenschaft. Von Dr. S. P. Altmann. (Bd. 306.)

Ein Überblick über das Gesamtgebiet der Finanzwissenschaft, der jedem die Möglichkeit einer objektiv-wissenschaftlichen Beurteilung der Reichsfinanzreform bietet.

Soziale Bewegungen und Theorien bis zur modernen Arbeiterbewegung. Von Gustav Maier. 4. Auflage. (Bd. 2.)

Schildert die sozialen Bewegungen und Theorien in ihrer geschichtlichen Entwicklung von den altorientalischen und antiken Kulturvölkern an durch das Mittelalter bis zur Entstehung des modernen Sozialismus.

Geschichte der sozialistischen Ideen im 19. Jahrhundert. Von Dr. Friedrich Muckle. 2 Bände. (Bd. 269. 270.)
Band I: Die Geschichte der sozialistischen Ideen im 19. Jahrhundert. (Bd. 269.)
Band II: Proudhon und der entwicklungsgeschichtliche Sozialismus. (Bd. 270.)
Gibt eine feine philosophischen Grundlagen aufzeigende Darstellung der Entwicklung des sozialen Ideals im 19. Jahrhundert mit liebevoller Charakterisierung der Einzelpersönlichkeiten von Owen, Fourier, Weitling über Proudhon, Saint-Simon, Rodbertus bis zu Karl Marx und Lassalle.

Das internationale Leben der Gegenwart. Von Alfred H. Fried. Mit einer lithographischen Tafel. (Bd. 226.)
Ein „Baedeker für das internationale Land", der durch eine Zusammenstellung der internationalen Vereinbarungen und Einrichtungen nach ihrem Umfang und ihrer Wirksamkeit zu zeigen sucht, wie weit der internationale Zusammenschluß der Kulturwelt auf nationaler Grundlage bereits gediehen ist.

Geschichte des Welthandels. Von Oberlehrer Dr. Max Georg Schmidt. (Bd. 118.)
Behandelt die Entwicklung des Handels vom Altertum an über das Mittelalter, in dem Konstantinopel, seit den Kreuzzügen Italien und Deutschland den Weltverkehr beherrschen, zur Neuzeit, die mit der Entdeckung Amerikas beginnt, und bis zur Gegenwart, in der auch der deutsche Kaufmann den ganzen Erdball erobert.

Geschichte d. deutschen Handels. Von Prof. Dr. W. Langenbeck. (Bd. 237.)
Schildert die Entwicklung von primitivsten prähistorischen Anfängen bis zur heutigen Weltmachtstellung des deutschen Handels mit ihren Bedingungen und gibt ein übersichtliches Bild dieses weitverzweigten Organismus.

Deutschlands Stellung in der Weltwirtschaft. Von Prof. Dr. Paul Arndt. (Bd. 179.)
Stellt unsere wirtschaftlichen Beziehungen zum Auslande sowie die Ursachen der gegenwärtigen hervorragenden Stellung Deutschlands in der Weltwirtschaft dar, erörtert die Vorteile und Gefahren dieser Stellung eingehend und behandelt endlich die vielen wirtschaftlichen und politischen Aufgaben, die sich aus Deutschlands internationaler Stellung ergeben.

Deutsches Wirtschaftsleben. Auf geographischer Grundlage geschildert von weil. Prof. Dr. Christian Gruber. 2. Auflage. Neubearbeitet von Dr. Hans Reinlein. (Bd. 42.)
Will Verständnis für den sieghaften Aufschwung unseres wirtschaftlichen Lebens seit der Wiederaufrichtung des Reichs herbeiführen und darlegen, inwieweit sich Produktion und Verkehrsbewegung auf die natürlichen Gelegenheiten, die geographischen Vorzüge unseres Vaterlandes stützen können und in ihnen sicher verankert liegen.

Die Entwicklung des deutschen Wirtschaftslebens im letzten Jahrhundert. Von Prof. Dr. Ludwig Pohle. 2. Auflage. (Bd. 57.)
Eine objektive, ruhig abwägende Darstellung der gewaltigen Umwälzung, die das deutsche Wirtschaftsleben im Laufe des einen Jahrhunderts erfahren hat.

Die deutsche Landwirtschaft. Von Dr. Walter Claaßen. Mit 15 Abbildungen und 1 Karte. (Bd. 215.)
Behandelt die natürlichen Grundlagen der Bodenbereitung, die Technik und Betriebsorganisation des Bodenbaues und der Viehhaltung, die volkswirtschaftliche Bedeutung des Landbaues sowie die agrarpolitischen Fragen, ferner die Bedeutung des Menschen als Produktionsfaktor in der Landwirtschaft und andererseits die Rolle, die das Landvolk im Lebensprozesse der Nation spielt.

Innere Kolonisation. Von A. Brenning. (Bd. 261.)
Gibt in knappen Zügen ein vollständiges Bild von dem Stande der inneren Kolonisation in Deutschland als einer der volkswirtschaftlich, wie sozial und national wichtigsten Aufgaben der Gegenwart.

Aus dem amerikanischen Wirtschaftsleben. Von Prof. J. Laurence Laughlin. Mit 9 graphischen Darstellungen. (Bd. 127.)
Ein Amerikaner behandelt für deutsche Leser die wirtschaftlichen Fragen, die augenblicklich im Vordergrunde des öffentlichen Lebens in Amerika stehen.

Die Japaner und ihre wirtschaftliche Entwicklung. Von Prof. Dr. Karl Rathgen. (Bd. 72.)
Schildert auf Grund langjähriger eigener Erfahrungen Land und Leute, Staat und Wirtschaftsleben sowie die Stellung Japans im Weltverkehr und ermöglicht so ein wirkliches Verständnis für die staunenswerte innere Neugestaltung des Landes in den letzten Jahrzehnten.

Antike Wirtschaftsgeschichte. Von Dr. O. Neurath. (Bd. 258.)
Gibt auf Grund der modernen Forschungen einen gemeinverständlichen Überblick über die Wirtschaftsgeschichte der Antike unter stetem Vergleich mit modernen Verhältnissen.

Die Gartenstadtbewegung. Von Generalsekr. Hans Kampffmeyer. Mit 43 Abbildungen. (Bd. 259.)
Orientiert zum ersten Male umfassend über Ursprung und Geschichte, Wege und Ziele, Bedeutung und Erfolge der Gartenstadtbewegung.

Bevölkerungslehre. Von Prof. Dr. Max Haushofer. (Bd. 50.)
Will in gedrängter Form das Wesentliche der Bevölkerungslehre geben über Ermittlung der Volkszahl, über Gliederung und Bewegung der Bevölkerung, Verhältnis der Bevölkerung zum bewohnten Boden und die Ziele der Bevölkerungspolitik.

Arbeiterschutz und Arbeiterversicherung. Von Prof. Dr. Otto v. Zwiedineck-Südenhorst. (Bd. 78.)
Bietet eine gedrängte Darstellung des gemeiniglich unter dem Titel „Arbeiterfrage" behandelten Stoffes unter besonderer Berücksichtigung der Fragen der Notwendigkeit, Zweckmäßigkeit und der ökonomischen Begrenzung der einzelnen Schutzmaßnahmen und Versicherungseinrichtungen.

Die Konsumgenossenschaft. Von Prof. Dr. Franz Staudinger. (Bd. 222.)
Stellt die Konsumgenossenschaft nach ihrer Bedeutung und ihren Grundlagen, ihrer geschichtlichen Entwicklung und heutigen Organisation und in ihren Kämpfen und Zukunftsaussichten dar.

Die Frauenarbeit. Ein Problem des Kapitalismus. Von Privatdozent Dr. Robert Wilbrandt. (Bd. 106.)
Behandelt von dem Verhältnis von Beruf und Mutterschaft aus, als dem zentralen Problem der ganzen Frage, die Ursachen der niedrigen Bezahlung der weiblichen Arbeit, die daraus entstehenden Schwierigkeiten in der Konkurrenz der Frauen mit den Männern, den Gegensatz von Arbeiterinnenschutz und Befreiung der weiblichen Arbeit.

Grundzüge des Versicherungswesens. Von Prof. Dr. Alfred Manes. (Bd. 105.)
Behandelt die Stellung der Versicherung im Wirtschaftsleben, ihre Entwicklung und Organisation, den Geschäftsgang eines Versicherungsbetriebs, die Versicherungspolitik, das Versicherungsvertragsrecht und die Versicherungswissenschaft, ebenso die einzelnen Zweige der Versicherung, wie Lebensversicherung, Unfallversicherung usw.

Verkehrsentwicklung in Deutschland. 1800—1900. Vorträge über Deutschlands Eisenbahnen und Binnenwasserstraßen, ihre Entwicklung und Verwaltung sowie ihre Bedeutung für die heutige Volkswirtschaft. Von Prof. Dr. Walter Lotz. 3. Auflage, fortgesetzt bis 1909. (Bd. 15.)
Gibt nach einer kurzen Übersicht über die Hauptfortschritte in den Verkehrsmitteln eine Geschichte des Eisenbahnwesens, schildert den heutigen Stand der Eisenbahnverfassung, das Güter- und das Personentarifwesen, die Reformversuche und die Reformfrage, ferner die Bedeutung der Binnenwasserstraßen und endlich die Wirkungen der modernen Verkehrsmittel.

Das Postwesen, seine Entwicklung und Bedeutung. Von Postrat Johannes Bruns. (Bd. 165.)
Eine umfassende Darstellung des gesamten Postwesens unter Berücksichtigung der geschichtlichen Entwicklung sowie der Bedürfnisse der Praxis.

Die Telegraphie in ihrer Entwicklung und Bedeutung. Von Postrat Johannes Bruns. Mit 4 Figuren. (Bd. 183.)
Gibt auf der Grundlage eingehender praktischer Kenntnis der einschlägigen Verhältnisse einen Einblick in das für die heutige Kultur so bedeutungsvolle Gebiet der Telegraphie und seine großartigen Fortschritte.

Die Telegraphen- und Fernsprechtechnik in ihrer Entwicklung. Von Telegrapheninspektor Helmut Brick. Mit 58 Abbildungen. (Bd. 235.)
Schildert unter klarer Veranschaulichung der zugrundeliegenden Prinzipien den Entwicklungsgang der Telegraphen- und Fernsprechtechnik von Flammenzeichen und Rufposten bis zum modernen Mehrfach- und Maschinentelegraphen und von Philipp Reis' und Graham Bells Erfindung bis zur Einrichtung unserer großen Fernsprechämter.

Deutsche Schiffahrt und Schiffahrtspolitik der Gegenwart. Von Prof. Dr. Karl Thieß. (Bd. 169.)
Gibt in übersichtlicher Darstellung der großen für ihre Entwicklung und ihr Gedeihen in Betracht kommenden volkswirtschaftlichen Gesichtspunkte eine Nationalökonomik der deutschen Schiffahrt.

Moderne Rechtsprobleme. Von Prof. Josef Kohler. (Bd. 128.)
Behandelt nach einem einleitenden Abschnitte über Rechtsphilosophie die wichtigsten und interessantesten Probleme der modernen Rechtspflege, insbesondere die des Strafrechts, des Strafprozesses, des Genossenschaftsrechts, des Zivilprozesses und des Völkerrechtes.

Verbrechen und Aberglaube. Skizzen aus der volkskundlichen Kriminalistik. Von Kammergerichtsreferendar Dr. Albert Hellwig. (Bd. 212.)
Bietet eine Reihe interessanter Bilder aus dem Gebiete des kriminellen Aberglaubens, wie z. B. von modernen Hexenprozessen, Vampyrglauben, Sympathiekuren, verborgenen Schätzen, Meineidszeremonien usw.

Das dtsch. Zivilprozeßrecht. Von Rechtsanw. Dr. M. Strauß. (Bd. 315.)
Die erste zusammenfassende Orientierung auf Grund der neuen Zivilprozeßreform.

Die Jurisprudenz im häuslichen Leben. Für Familie und Haushalt dargestellt. Von Rechtsanwalt Paul Bienengräber. 2 Bände. (Bd. 219. 220.)
Band I: Die Familie. (Bd. 219.) Band II: Der Haushalt. (Bd. 220.)
Behandelt in anregender, durch zahlreiche, dem täglichen Leben entnommene Beispiele belebter Darstellung alle in der Familie und dem Haushalt vorkommenden Rechtsfragen und Rechtsfälle.

Ehe und Eherecht. Von Prof. Dr. Ludwig Wahrmund. (Bd. 115.)
Schildert die historische Entwicklung des Ehebegriffes nach seiner natürlichen, sittlichen und rechtlichen Seite, untersucht das Verhältnis von Staat und Kirche auf dem Gebiete des Eherechtes und behandelt darüber hinaus auch alle jene Fragen über die rechtliche Stellung der Frau und besonders der Mutter, die immer lebhafter die öffentliche Meinung beschäftigen.

Der gewerbliche Rechtsschutz in Deutschland. Von Patentanwalt Bernhard Tolksdorf. (Bd. 138.)
Behandelt die geschichtliche Entwicklung des gewerblichen Rechtsschutzes und führt in Sinn und Wesen des Patent-, Muster- und Warenzeichenrechts ein.

Die Miete nach dem Bürgerlichen Gesetzbuch. Ein Handbüchlein für Juristen, Mieter und Vermieter. Von Rechtsanwalt Dr. Max Strauß. (Bd. 194.)
Will durch eine objektive, gemeinverständliche Darstellung des Mietrechts die beiden Gruppen Mieter und Vermieter über ihr gegenseitiges Verhältnis aufklären und gleichzeitig durch Berücksichtigung der einschlägigen Literatur und Entscheidungen dem praktischen Juristen als Handbuch dienen.

Das Wahlrecht. Von Regierungsrat Dr. Oskar Poensgen. (Bd. 249.)
Bietet eine Würdigung der verschiedenen Wahlrechtssysteme und Bestimmungen sowie eine Übersicht über die heutzutage in den einzelnen Staaten geltenden Wahlrechte.

Hierzu siehe ferner:
Bloch, Soziale Kämpfe im alten Rom S. 10. Barth, Uns. Schutzgebiete nach ihren wirtschaftl. Verhältnissen. Im Lichte d. Erdkunde dargestellt S. 17. Pollitz, Psychologie des Verbrechers S. 6.

Erdkunde.

Mensch und Erde. Skizzen von den Wechselbeziehungen zwischen beiden. Von Prof. Dr. Alfred Kirchhoff. 3. Auflage. (Bd. 31.)
Zeigt, wie die Ländernatur auf den Menschen und seine Kultur einwirkt, durch Schilderungen allgemeiner und besonderer Art, der Steppen- und Wüstenvölker, der Entstehung von Nationen wie Deutschland und China u. a. m.

Wirtschaftl. Erdkunde. Von weil. Prof. Dr. Christian Gruber. (Bd. 122.)
Will die ursprünglichen Zusammenhänge zwischen der natürlichen Ausstattung der einzelnen Länder und der wirtschaftlichen Kraftäußerung ihrer Bewohner klarmachen und Verständnis für die wahre Machtstellung der einzelnen Völker und Staaten erwecken.

Die deutschen Volksstämme und Landschaften. Von Prof. Dr. Oskar Weise. 3. Auflage. Mit 29 Abbildungen. (Bd. 16.)
Schildert, durch eine gute Auswahl von Städte-, Landschafts- und anderen Bildern unterstützt, die Eigenart der deutschen Gaue und Stämme, die charakteristischen Eigentümlichkeiten der Landschaft, den Einfluß auf das Temperament und die geistige Anlage der Menschen, die Leistungen hervorragender Männer, Sitten und Gebräuche, Sagen und Märchen u. a. m.

Die deutschen Kolonien. (Land und Leute.) Von Dr. Adolf Heilborn. 2. Auflage. Mit 26 Abbildungen und 2 Karten. (Bd. 98.)
Gibt eine durch Abbildungen und Karten unterstützte objektive und allseitige Darstellung der geographischen und ethnographischen Grundlagen, wie der wirtschaftlichen Entwicklung unserer deutschen Kolonien.

Unsere Schutzgebiete nach ihren wirtschaftlichen Verhältnissen. Im Lichte der Erdkunde dargestellt. Von Dr. Chr. G. Barth. (Bd. 290.)
Unsere kolonisatorischen Errungenschaften materieller und ideeller Art, wie auch die weitere Entwicklungsfähigkeit unserer Schutzgebiete werden geographisch und statistisch begründet.

Die Städte. Geographisch betrachtet. Von Prof. Dr. Kurt Hassert. Mit 21 Abbildungen. (Bd. 163.)
Erörtert die Ursachen des Entstehens, Wachsens und Vergehens der Städte, sowie ihre wirtschaftsgeographische Bedeutung und schildert das Städtebild als geographische Erscheinung.

Der Orient. Eine Länderkunde. Von Ewald Banse. (Bd. 277. 278. 279.)
Band I. Die Atlasländer. Marokko, Algerien, Tunesien. Mit 15 Abbildungen, 10 Kartenskizzen, 3 Diagrammen und 1 Tafel. (Bd. 277.)
Band II. Der arabische Orient. Mit 29 Abbildungen und 7 Diagrammen. (Bd. 278.)
Band III. Der arische Orient. (Bd. 279.)
Der erste Band gibt, durch zahlreiche Abbildungen unterstützt, eine lebendige Schilderung von Land, Leuten und wirtschaftlichen Verhältnissen in Marokko, Algier und Tunis, der zweite eine solche von Ägypten, Arabien, Syrien und Mesopotamien, der dritte von Kleinasien, Armenien und Iran.

Die Polarforschung. Geschichte der Entdeckungsreisen zum Nord- und Südpol von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Von Prof. Dr. Kurt Hassert. 2. Auflage. Mit 6 Karten. (Bd. 38.)
Faßt in gedrängtem Überblick die Fortschritte und wichtigsten Ergebnisse der Nord- und Südpolarforschung von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart zusammen.

Meeresforschung und Meeresleben. Von Dr. Otto Janson. 2. Aufl. Mit 41 Figuren. (Bd. 30.)
Schildert kurz und lebendig die Fortschritte der modernen Meeresuntersuchung auf geographischem, physikalisch-chemischem und biologischem Gebiete, die Verteilung von Wasser und Land auf der Erde, die Tiefen des Meeres, die physikalischen und chemischen Verhältnisse des Meerwassers, endlich die wichtigsten Organismen des Meeres, die Pflanzen und Tiere.

Die Alpen. Von Hermann Reishauer. Mit 26 Abb. u. 2 Karten. (Bd. 276.)
Gibt, durch zahlreiche Abbildungen unterstützt, eine umfassende Schilderung des Reiches der Alpen in landschaftlicher, erdgeschichtlicher, sowie klimatischer, biologischer, wirtschaftlicher und verkehrstechnischer Hinsicht.

Anthropologie. Heilwissenschaft u. Gesundheitslehre.

Der Mensch. Sechs Vorlesungen aus dem Gebiete der Anthropologie. Von Dr. Adolf Heilborn. Mit 44 Abbildungen. (Bd. 62.)
Bringt streng sachlich und doch durchaus volkstümlich das Wissen vom Ursprung des Menschen, die Entwicklungsgeschichte des Individuums, die Menschenrassen, die rassenanatomischen Verschiedenheiten und den Tertiärmenschen zur Darstellung.

Die Anatomie des Menschen. Von Prof. Dr. Karl v. Bardeleben. In 5 Bänden. Mit zahlreichen Abbildungen. (Bd. 201. 202. 203. 204. 263.)

I. Teil: Allgemeine Anatomie und Entwicklungsgeschichte. Mit 69 Abbildungen. (Bd. 201.)
II. Teil: Das Skelett. Mit 53 Abbildungen. (Bd. 202.)
III. Teil: Das Muskel- und Gefäßsystem. Mit 68 Abbildungen. (Bd. 203.)
IV. Teil: Die Eingeweide (Darm, Atmungs-, Harn- u. Geschlechtsorgane). Mit 38 Abb. (Bd. 204.)
V. Teil: Statik und Mechanik des menschlichen Körpers. Mit 26 Abbildungen. (Bd. 263.)

In dieser Reihe von 5 Bänden wird die menschliche Anatomie in knappem, für gebildete Laien leicht verständlichem Texte dargestellt, wobei eine große Anzahl sorgfältig ausgewählter Abbildungen die Anschaulichkeit erhöht. Der erste Band enthält u. a. einiges aus der Geschichte der Anatomie von Homer bis zur Neuzeit, ferner die Zellen- und Gewebelehre, die Entwicklungsgeschichte, sowie Formen, Maß und Gewicht des Körpers. Im zweiten Band werden dann Skelett, Knochen und die Gelenke nebst einer Mechanik der letzteren, im dritten die bewegenden Organe des Körpers, die Muskeln, das Herz und die Gefäße, im vierten die Eingeweidelehre, namentlich der Darmtraktus, sowie die Harn- und Geschlechtsorgane, und im fünften werden die verschiedenen Ruhelagen des Körpers, Liegen, Stehen, Sitzen usw., sodann die verschiedenen Arten der Ortsbewegung, Gehen, Laufen, Tanzen, Schwimmen, Reiten usw., endlich die wichtigsten Bewegungen innerhalb des Körpers, die der Wirbelsäule, des Herzens und des Brustkorbes bei der Atmung zur Darstellung gebracht.

Bau und Tätigkeit des menschlichen Körpers. Von Privatdozent Dr. Heinrich Sachs. 2. Auflage. Mit 37 Abbildungen. (Bd. 32.)

Erläutert die Einrichtung und die Tätigkeit der einzelnen Organe des Körpers und zeigt dabei vor allem, wie diese einzelnen Organe in ihrer Tätigkeit aufeinander einwirken, miteinander zusammenhängen und so den menschlichen Körper zu einem einheitlichen Ganzen machen.

Acht Vorträge aus der Gesundheitslehre. Von weil. Prof. Dr. H. Buchner. 3. Aufl., besorgt von Prof. Dr. M. v. Gruber. Mit 26 Abb. (Bd. 1.)

Unterrichtet über die äußeren Lebensbedingungen des Menschen, über das Verhältnis von Luft, Licht und Wärme zum menschlichen Körper, über Kleidung und Wohnung, Bodenverhältnisse und Wasserversorgung, die Krankheiten erzeugenden Pilze und die Infektionskrankheiten, kurz über die wichtigsten Fragen der Hygiene.

Die moderne Heilwissenschaft. Wesen und Grenzen des ärztlichen Wissens. Von Dr. Edmund Biernacki. Deutsch von Dr. S. Ebel. (Bd. 25.)

Will in den Inhalt des ärztlichen Wissens und Könnens einführen, indem die geschichtliche Entwicklung der medizinischen Grundbegriffe, die Fortschritte der modernen Heilkunst, die Beziehungen zwischen Diagnose und Therapie, sowie die Grenzen der modernen Diagnostik behandelt werden.

Der Arzt. Seine Stellung und Aufgaben im Kulturleben der Gegenwart. Ein Leitfaden der sozialen Medizin. Von Dr. med. Moritz Fürst. (Bd. 265.)

Gibt einen vollständigen Überblick über das Wesen des ärztlichen Berufes in seinen verschiedenen Betätigungen und veranschaulicht die heutige soziale Bedeutung unseres Ärztestaudes.

Der Aberglaube in der Medizin und seine Gefahr für Gesundheit und Leben. Von Prof Dr. D. von Hansemann. (Bd. 83.)

Behandelt alle menschlichen Verhältnisse, die in irgendeiner Beziehung zu Leben und Gesundheit stehen, besonders mit Rücksicht auf viele schädliche Arten des Aberglaubens, die geeignet sind, Krankheiten zu fördern, die Gesundheit herabzusetzen und auch in moralischer Beziehung zu schädigen.

Die Leibesübungen und ihre Bedeutung für die Gesundheit. Von Prof. Dr. Richard Zander. 2. Auflage. Mit 19 Abbildungen. (Bd. 13.)

Will darüber aufklären, weshalb und unter welchen Umständen die Leibesübungen segensreich wirken, indem es ihr Wesen, andererseits die in Betracht kommenden Organe bespricht; erörtert besonders die Wechselbeziehungen zwischen körperlicher und geistiger Arbeit, die Leibesübungen der Frauen, die Bedeutung des Sportes und die Gefahren der sportlichen Übertreibungen.

Ernährung und Volksnahrungsmittel. Von weil. Prof. Dr. Johannes Frentzel. 2. Auflage. Nev bearbeitet von Geh. Rat Prof. Dr. N. Zuntz. Mit 7 Abbildungen und 2 Tafeln. (Bd. 19.)

Gibt einen Überblick über die gesamte Ernährungslehre. Durch Erörterung der grundlegenden Begriffe werden die Zubereitung der Nahrung und der Verdauungsapparat besprochen und endlich die Herstellung der einzelnen Nahrungsmittel, insbesondere auch der Konserven behandelt.

Der Alkoholismus. Herausgegeben vom Zentralverband zur Bekämpfung des Alkoholismus. In 3 Bänden. (Bd. 103. 104. 145.)
Die drei Bändchen sind ein kleines wissenschaftliches Kompendium der Alkoholfrage, verfaßt von den besten Kennern der mit ihr zusammenhängenden sozial-hygienischen und sozial-ethischen Probleme, und enthalten eine Fülle von Material in übersichtlicher und schöner Darstellung.

Krankenpflege. Von Chefarzt Dr. Bruno Leick. (Bd. 152.)
Erörtert nach einem Überblick über Bau und Funktion der inneren Organe und deren hauptsächlichste Erkrankungen die hierbei zu ergreifenden Maßnahmen, wobei besonders eingehend die Pflege bei Infektionskrankheiten, sowie bei plötzlichen Unglücksfällen und Erkrankungen behandelt werden.

Vom Nervensystem, seinem Bau und seiner Bedeutung für Leib und Seele. Von Prof. Dr. Richard Zander. Mit 27 Figuren. (Bd. 48.)
Erörtert die Bedeutung der nervösen Vorgänge für den Körper, die Geistestätigkeit und das Seelenleben und sucht klarzulegen, unter welchen Bedingungen Störungen der nervösen Vorgänge auftreten, wie sie zu beseitigen und zu vermeiden sind.

Geisteskrankheiten. Von Anstaltsoberarzt Dr. Georg Ilberg. (Bd. 151.)
Erörtert an eingehend dargestellten Beispielen die wichtigsten Formen geistiger Erkrankung, um so die richtige Beurteilung der Zeichen geistiger Erkrankung und damit eine rechtzeitige verständnisvolle Behandlung derselben zu ermöglichen.

Die Geschlechtskrankheiten, ihr Wesen, ihre Verbreitung, Bekämpfung und Verhütung. Von Generaloberarzt Prof. Dr. Wilhelm Schumburg. Mit 4 Abbildungen und 1 Tafel. (Bd. 251.)
Gibt in sachlicher, aber rückhaltlos offener Darlegung ein Bild von dem Wesen der Geschlechtskrankheiten und von ihren Erregern, erörtert ausführlich ihre Bekämpfung und Verhütung, mit besonderer Rücksicht auf das gefährliche Treiben der Prostitution und der Kurpfuscher, die persönlichen Schutzmaßregeln, sowie die Aussichten auf erfolgreiche Behandlung.

Die fünf Sinne des Menschen. Von Prof. Dr. Josef Klemens Kreibig. 2. Auflage. Mit 30 Abbildungen. (Bd. 27.)
Eine Darstellung der einzelnen Sinnesgebiete, der Organe und ihrer Funktionsweise, der als Reiz wirkenden äußeren Ursachen, sowie der Empfindungen nach Inhalt, Stärke und Merkmalen.

Herz, Blutgefäße und Blut und ihre Erkrankungen. Von Prof. Dr. Heinrich Rosin. (Bd. 312.)
Eine allgemeinverständliche Darstellung von Bau und Funktion des Herzens und der Blutgefäße, sowie den verschiedenen Formen ihrer Erkrankungen.

Das Auge des Menschen und seine Gesundheitspflege. Von Privatdozent Dr. med. Georg Abelsdorff. Mit 15 Abbildungen. (Bd. 149.)
Schildert die Anatomie des menschlichen Auges, sowie die Leistungen des Gesichtssinnes und behandelt die Hygiene des Auges, seine Erkrankungen und Verletzungen, Kurzsichtigkeit, Vererbung usw.

Die menschliche Stimme und ihre Hygiene. Von Prof. Dr. Paul H. Gerber. Mit 20 Abbildungen. (Bd. 136.)
Nach den notwendigsten Erörterungen über das Zustandekommen und über die Natur der Töne werden der Kehlkopf des Menschen und seine Funktion als musikalisches Instrument behandelt; dann werden die Gesang- und die Sprechstimme, ihre Ausbildung, ihre Fehler und Erkrankungen, sowie deren Verhütung und Behandlung erörtert.

Das menschliche Gebiß, seine Erkrankung und Pflege. Von Zahnarzt Fritz Jäger. Mit 24 Abbildungen. (Bd. 229.)
Schildert Entwicklung und Aufbau, sowie die Erkrankungen der Zähne, die Wechselbeziehungen zwischen Zahnzerstörnis und Gesamtorganismus und die zur Schaffung und Erhaltung eines gesunden Gebisses dienlichen Maßnahmen.

Die Tuberkulose, ihr Wesen, ihre Verbreitung, Ursache, Verhütung und Heilung. Von Generaloberarzt Prof. Dr. Wilhelm Schumburg. Mit 1 Tafel und 8 Figuren. (Bd. 47.)
Schildert nach einem Überblick über die Verbreitung der Tuberkulose das Wesen derselben, beschäftigt sich eingehend mit dem Tuberkelbazillus, bespricht die Maßnahmen, durch die man ihn von sich fernhalten kann, und erörtert die Fragen der Heilung der Tuberkulose.

Die krankheiterregenden Bakterien. Von Privatdozent Dr. Max Loehlein. Mit 31 Abbildungen. (Bd. 307.)
Gibt eine Darstellung der wichtigsten Errungenschaften der modernen Bakteriologie und eine Übersicht über die häufigen Infektionskrankheiten nach dem Stande der neueren Forschungen.

Der Säugling, seine Ernährung und seine Pflege. Von Dr. Walter Kaupe. Mit 17 Abbildungen. (Bd. 154.)
Will der jungen Mutter oder Pflegerin in allen in Betracht kommenden Fragen den nötigen Rat erteilen. Außer der allgemeinen geistigen und körperlichen Pflege des Kindchens werden besonders die natürliche und künstliche Ernährung behandelt und für alle diese Fälle zugleich praktische Anleitung gegeben.

Gesundheitslehre für Frauen. Von weil. Privatdozent Dr. Roland Sticher. Mit 13 Abbildungen. (Bd. 171.)
Unterrichtet über den Bau des weiblichen Organismus und seine Pflege vom Kindesalter an, vor allem aber eingehend über den Beruf der Frau als Gattin und Mutter.

Naturwissenschaften. Mathematik.

Die Grundbegriffe der modernen Naturlehre. Von Prof. Dr. Felix Auerbach. 2. Auflage. Mit 79 Figuren. (Bd. 40.)
Eine zusammenhängende, für jeden Gebildeten verständliche Entwicklung der in der modernen Naturlehre eine allgemeine und exakte Rolle spielenden Begriffe Raum und Bewegung, Kraft und Masse und der allgemeinen Eigenschaften der Materie, Arbeit, Energie und Entropie.

Die Lehre von der Energie. Von Dr. Alfred Stein. Mit 13 Figuren. (Bd. 257.)
Vermittelt für jeden verständlich eine Vorstellung von der umfassenden Einheitlichkeit, die durch die Aufstellung des Energiegesetzes in unsere gesamte Naturauffassung gekommen ist.

Moleküle — Atome — Weltäther. Von Prof. Dr. Gustav Mie. 2. Auflage. Mit 27 Figuren. (Bd. 58.)
Stellt die physikalische Atomlehre als die kurze, logische Zusammenfassung einer großen Menge physikalischer Tatsachen unter einem Begriffe dar, die ausführlich und nach Möglichkeit als einzelne Experimente geschildert werden.

Das Licht und die Farben. Von Prof. Dr. Leo Graetz. 2. Auflage. Mit 116 Abbildungen. (Bd. 17.)
Behandelt, ausgehend von der scheinbar geradlinigen Ausbreitung, Zurückwerfung und Brechung des Lichtes, das Wesen der Farben, die Beugungserscheinungen und die Photographie.

Sichtbare und unsichtbare Strahlen. Von Prof. Dr. Richard Börnstein und Prof. Dr. W. Marckwald. 2. Auflage. Mit 85 Abb. (Bd. 64.)
Schildert die verschiedenen Arten der Strahlen, darunter die Kathoden- und Röntgenstrahlen, die Hertzschen Wellen, die Strahlungen der radioaktiven Körper (Uran und Radium) nach ihrer Entstehung und Wirkungsweise, unter Darstellung der charakteristischen Vorgänge der Strahlung.

Einführung in die chemische Wissenschaft. Von Prof. Dr. Walter Löb. Mit 16 Figuren. (Bd. 264.)
Ermöglicht durch anschauliche Darstellung der den chemischen Vorgängen zugrunde liegenden allgemeinen Tatsachen, Begriffe und Gesetze ein gründliches Verständnis dieser und ihrer praktischen Anwendungen.

Die optischen Instrumente. Von Dr. Moritz von Rohr. Mit 84 Abbildungen. (Bd. 88.)
Gibt eine elementare Darstellung der optischen Instrumente nach den modernen Anschauungen, wobei das Ultramikroskop, die neuen Apparate zur Mikrophotographie mit ultraviolettem Licht, die Prismen- und die Zielfernrohre, die Projektionsapparate und stereoskopischen Entfernungsmesser erläutert werden.

Spektroskopie. Von Dr. L. Grebe. Mit 62 Abbildungen. (Bd. 284.)
Gibt eine von zahlreichen Abbildungen unterstützte Darstellung der spektroskopischen Forschung und ihrer weittragenden Ergebnisse für Wissenschaft und Technik.

Das Mikroskop, seine Optik, Geschichte und Anwendung. Von Dr. W. Scheffer. Mit 66 Abbildungen. (Bd. 35.)
Nach Erläuterung der optischen Konstruktion und Wirkung des Mikroskops und Darstellung der historischen Entwicklung wird eine Beschreibung der modernsten Mikroskoptypen, Hülfsapparate und Instrumente gegeben und gezeigt, wie die mikroskopische Untersuchung die Einsicht in Naturvorgänge vertieft.

Das Stereoskop und seine Anwendungen. Von Prof. Theodor Hartwig. Mit 40 Abbildungen und 19 Tafeln. (Bd. 135.)
Behandelt die verschiedenen Erscheinungen und Anwendungen der Stereoskopie, insbesondere die stereoskopischen Himmelsphotographien, die stereoskopische Darstellung mikroskopischer Objekte, das Stereoskop als Meßinstrument und die Bedeutung und Anwendung des Stereokomparators.

Die Lehre von der Wärme. Von Prof. Dr. Richard Börnstein. Mit 33 Abbildungen. (Bd. 172.)
Behandelt ausführlich die Tatsachen und Gesetze der Wärmelehre, Ausdehnung erwärmter Körper und Temperaturmessung, Wärmemessung, Wärme- und Kältequellen, Wärme als Energieform, Schmelzen und Erstarren, Sieden, Verdampfen und Verflüssigen, Verhalten des Wasserdampfes in der Atmosphäre, Dampf- und andere Wärmemaschinen und schließlich die Bewegung der Wärme.

Die Physik der Kälte. Von Dr. Heinrich Alt. (Bd. 311.)
Ein Überblick über die künstliche Erzeugung tiefster Temperaturen und ihre so wichtige technische Verwendung.

Luft, Wasser, Licht und Wärme. Neun Vorträge aus dem Gebiete der Experimental-Chemie. Von Prof. Dr. Reinhart Blochmann. 3. Aufl. Mit 115 Abbildungen. (Bd. 5.)
Führt unter besonderer Berücksichtigung der alltäglichen Erscheinungen des praktischen Lebens in das Verständnis der chemischen Erscheinungen ein und zeigt die außerordentliche Bedeutung derselben für unser Wohlergehen.

Das Wasser. Von Privatdoz. Dr. O. Anselmino. Mit 44 Abb. (Bd. 291.)
Gibt eine zusammenfassende Darstellung unseres gesamten Wissens über das Wasser, dies Lebenselement der Erde, unter besonderer Berücksichtigung des praktisch Wichtigen.

Natürliche und künstliche Pflanzen- und Tierstoffe. Von Dr. B. Bavink. Mit 7 Figuren. (Bd. 187.)
Will einen Einblick in die wichtigsten theoretischen Erkenntnisse der organischen Chemie geben und das Verständnis für ihre darauf begründeten praktischen Entdeckungen und Erfindungen vermitteln.

Der Luftstickstoff u. seine Verwertung. Von Prof. Dr. Karl Kaiser. (Bd. 313.)
Ein Überblick über Wesen, Bedeutung und Geschichte dieses wichtigsten und modernsten Problems der Agrikulturchemie bis auf die neuesten erfolgreichen Versuche zu seiner Lösung.

Die Erscheinungen des Lebens. Von Privatdozent Dr. H. Miehe. Mit 40 Figuren. (Bd. 130.)
Sucht eine umfassende Totalansicht des organischen Lebens zu geben, indem es nach einer Erörterung der spekulativen Vorstellungen über das Leben und einer Beschreibung des Protoplasmas und der Zelle die hauptsächlichsten Äußerungen des Lebens, wie Entwicklung, Ernährung, Atmung, das Sinnesleben, die Fortpflanzung, den Tod und die Variabilität behandelt.

Abstammungslehre und Darwinismus. Von Prof. Dr. Richard Hesse. 3. Auflage. Mit 37 Figuren. (Bd. 39.)
Gibt einen kurzen, aber klaren Einblick in den gegenwärtigen Stand der Abstammungslehre und sucht die Frage, wie die Umwandlung der organischen Wesen vor sich gegangen ist, nach dem neuesten Stande der Forschung zu beantworten.

Der Befruchtungsvorgang, sein Wesen und seine Bedeutung. Von Dr. Ernst Teichmann. Mit 7 Abbildungen und 4 Doppeltafeln. (Bd. 70.)
Eine gemeinverständliche, streng sachliche Darstellung der bedeutsamen Ergebnisse der modernen Forschung über das Befruchtungsproblem.

Das Werden und Vergehen der Pflanzen. Von Prof. Dr. Paul Gisevius. Mit 24 Abbildungen. (Bd. 173.)
Eine leichtfaßliche Darstellung alles dessen, was uns allgemein an der Pflanze interessiert, eine kleine „Botanik des praktischen Lebens".

Vermehrung und Sexualität bei den Pflanzen. Von Prof. Dr. Ernst Küster. Mit 38 Abbildungen. (Bd. 112.)
Gibt eine kurze Übersicht über die wichtigsten Formen der vegetativen Vermehrung und beschäftigt sich eingehend mit der Sexualität der Pflanzen, deren überraschend vielfache und mannigfaltige Äußerungen, ihre große Verbreitung im Pflanzenreich und ihre in allen Einzelheiten erkennbare Übereinstimmung mit der Sexualität der Tiere zur Darstellung gelangen.

Unsere wichtigsten Kulturpflanzen (die Getreidegräser). Von Prof. Dr. Karl Giesenhagen. 2. Aufl. Mit 38 Figuren. (Bd. 10.)
Behandelt die Getreidepflanzen und ihren Anbau nach botanischen wie kulturgeschichtlichen Gesichtspunkten, damit zugleich in anschaulichster Form allgemeine botanische Kenntnisse vermittelnd.

Der deutsche Wald. Von Prof. Dr. Hans Hausrath. Mit 15 Abbildungen und 2 Karten. (Bd. 153.)
Schildert unter Berücksichtigung der geschichtlichen Entwicklung die Lebensbedingungen und den Zustand unseres deutschen Waldes, die Verwendung seiner Erzeugnisse sowie seine günstige Einwirkung auf Klima, Fruchtbarkeit, Sicherheit und Gesundheit des Landes, und erörtert zum Schlusse die Pflege des Waldes. Ein Büchlein also für jeden Waldfreund.

Der Obstbau. Von Dr. Ernst Voges. Mit 13 Abbildungen. (Bd. 107.)
Will über die wissenschaftlichen und technischen Grundlagen des Obstbaues sowie seine Naturgeschichte und große volkswirtschaftliche Bedeutung unterrichten. Die Geschichte des Obstbaues, das Leben des Obstbaumes, Obstbaumpflege und Obstbaumschutz, die wissenschaftliche Obstkunde, die Ästhetik des Obstbaues gelangen zur Behandlung.

Kolonialbotanik. Von Privatdoz. Dr. F. Tobler. Mit 21 Abb. (Bd. 184.)
Schildert die allgemeinen Grundlagen und Methoden tropischer Landwirtschaft und behandelt im besonderen die bekanntesten Kolonialprodukte, wie Kaffee, Zucker, Reis, Baumwolle usw.

Kaffee, Tee, Kakao und die übrigen narkotischen Getränke. Von Prof. Dr. Arwed Wieler. Mit 24 Abbildungen und 1 Karte. (Bd. 132.)
Behandelt Kaffee, Tee und Kakao, sowie Mate und Kola in bezug auf die Art und Verbreitung der Stammpflanzen, ihre Kultur und Ernte bis zur Gewinnung der fertigen Ware.

Die Pflanzenwelt des Mikroskops. Von Bürgerschullehrer Ernst Reukauf. Mit 100 Abbildungen. (Bd. 181.)
Eröffnet einen Einblick in den staunenswerten Formenreichtum des mikroskopischen Pflanzenlebens und lehrt den Ursachen ihrer wunderbaren Lebenserscheinungen nachforschen.

Die Tierwelt des Mikroskops (die Urtiere). Von Privatdozent Dr. Richard Goldschmidt. Mit 39 Abbildungen. (Bd. 160.)
Eröffnet dem Naturfreunde ein Bild reichen Lebens im Wassertropfen und sucht ihn zugleich zu eigener Beobachtung anzuleiten.

Die Beziehungen der Tiere zueinander und zur Pflanzenwelt. Von Prof. Dr. K. Kraepelin. (Bd. 79.)
Stellt in großen Zügen eine Fülle wechselseitiger Beziehungen der Organismen zueinander dar. Familienleben und Staatenbildung der Tiere, wie die interessanten Beziehungen der Tiere und Pflanzen zueinander werden geschildert.

Tierkunde. Eine Einführung in die Zoologie. Von Privatdoz. Dr. Kurt Hennings. Mit 34 Abb. (Bd. 142.)
Stellt die charakteristischen Eigenschaften aller Tiere — Bewegung und Empfindung, Stoffwechsel und Fortpflanzung — dar und sucht die Tätigkeit des Tierleibes aus seinem Bau verständlich zu machen.

Vergleichende Anatomie der Sinnesorgane der Wirbeltiere. Von Prof. Dr. Wilhelm Lubosch. Mit 107 Abbildungen. (Bd. 282.)
Gibt eine auf dem Entwicklungsgedanken aufgebaute allgemeinverständliche Darstellung eines der interessantesten Gebiete der modernen Naturforschung.

Die Stammesgeschichte unserer Haustiere. Von Prof. Dr. Carl Keller. Mit 28 Abbildungen. (Bd. 252.)
Schildert eingehend den Verlauf der Haustierwerdung, die allmählich eingetretene Umbildung der Rassen sowie insbesondere die Stammformen und Bildungsherde der einzelnen Haustiere.

Die Fortpflanzung der Tiere. Von Privatdozent Dr. Richard Goldschmidt. Mit 77 Abbildungen. (Bd. 253.)
Gewährt durch anschauliche Schilderung der zu den wechselvollsten und überraschendsten biologischen Tatsachen gehörenden Formen der tierischen Fortpflanzung sowie der Brutpflege Einblick in das mit der menschlichen Sittlichkeit in so engem Zusammenhang stehende Tatsachengebiet.

Deutsches Vogelleben. Von Prof. Dr. Alwin Voigt. (Bd. 221.)
Will durch Schilderung des deutschen Vogellebens in der Verschiedenartigkeit der Daseinsbedingungen in den wechselnden Landschaften die Kenntnis der charakteristischen Vogelarten und namentlich auch ihrer Stimmen fördern.

Vogelzug und Vogelschutz. Von Dr. Wilhelm R. Eckardt. (Bd. 218.)
Eine wissenschaftliche Erklärung der rätselhaften Tatsachen des Vogelzugs und der daraus entspringenden praktischen Forderungen des Vogelschutzes.

Korallen und andere gesteinsbildende Tiere. Von Prof. Dr. W. May. Mit 45 Abbildungen. (Bd. 231.)
Schildert die gesteinsbildenden Tiere, vor allem die für den Bau der Erdrinde so wichtigen Korallen nach Bau, Lebensweise und Vorkommen

Lebensbedingungen und Verbreitung der Tiere. Von Prof. Dr. Otto Maas Mit 11 Karten und Abbildungen. (Bd. 139.)
Zeigt die Tierwelt als Teil des organischen Erdganzen, die Abhängigkeit der Verbreitung des Tieres von dessen Lebensbedingungen wie von der Erdgeschichte, ferner von Nahrung, Temperatur, Licht, Luft und Vegetation, wie von dem Eingreifen des Menschen, und betrachtet an der Hand von Karten die geographische Einteilung der Tierwelt.

Die Bakterien. Von Prof. Dr. Ernst Gutzeit. Mit 13 Abbild. (Bd. 233.)
Setzt, gegenüber der laienhaften Identifikation von Bakterien und Krankheiten, die allgemeine Bedeutung der Kleinlebewelt für den Kreislauf des Stoffes in der Natur und dem Haushalt des Menschen auseinander.

Die Welt der Organismen. In Entwicklung und Zusammenhang dargestellt. Von Prof. Dr. Kurt Lampert. Mit 52 Abbildungen. (Bd. 236.)
Gibt einen allgemeinverständlichen Überblick über die Gesamtheit des Tier- und Pflanzenreiches, über den Aufbau der Organismen, ihre Lebensgeschichte, ihre Abhängigkeit von der äußeren Umgebung und die Wechselbeziehungen zwischen den einzelnen Gliedern der belebten Natur.

Zwiegestalt der Geschlechter in der Tierwelt (Dimorphismus). Von Dr. Friedrich Knauer. Mit 37 Abbildungen. (Bd. 148.)
Die merkwürdigen, oft erstaunlichen Verschiedenheiten in Aussehen und Bau der Tiergeschlechter werden durch zahlreiche Beispiele aus allen Gruppen auf wissenschaftlicher Grundlage dargestellt.

Die Ameisen. Von Dr. Friedrich Knauer. Mit 61 Figuren. (Bd. 94.)
Faßt die Ergebnisse der Forschungen über das Tun und Treiben einheimischer und exotischer Ameisen, über die Vielgestaltigkeit der Formen im Ameisenstaate, über die Bautätigkeit, Brutpflege und die ganze Ökonomie der Ameisen, über ihr Zusammenleben mit anderen Tieren und mit Pflanzen, und über die Sinnestätigkeit der Ameisen zusammen.

Das Süßwasser-Plankton. Von Dr. Otto Zacharias. Mit 49 Abbildungen. (Bd. 156.)
Gibt eine Anleitung zur Kenntnis jener mikroskopisch kleinen und für die Existenz der höheren Lebewesen und für die Naturgeschichte der Gewässer so wichtigen Tiere und Pflanzen. Die wichtigsten Formen werden vorgeführt und die merkwürdigen Lebensverhältnisse und -bedingungen dieser unsichtbaren Welt einfach und doch vielseitig erörtert.

Der Kampf zwischen Mensch und Tier. Von Prof. Dr. Karl Eckstein. 2. Auflage. Mit 51 Figuren. (Bd. 18.)
Der hohe wirtschaftliche Bedeutung beanspruchende Kampf zwischen Mensch und Tier erfährt eine eingehende Darstellung, wobei besonders die Kampfmittel beider Gegner, hier Schußwaffen, Fallen, Gifte oder auch besondere Wirtschaftsmethoden, dort spitzige Kralle, scharfer Zahn, furchtbares Gift, List und Gewandtheit geschildert werden.

Wind und Wetter. Von Prof. Dr. Leonhard Weber. 2. Auflage. Mit 28 Figuren und 3 Tafeln. (Bd. 55.)
Schildert die historischen Wurzeln der Meteorologie, ihre physikalischen Grundlagen und ihre Bedeutung im gesamten Gebiete des Wissens, erörtert die hauptsächlichsten Aufgaben, die dem ausübenden Meteorologen obliegen, wie die praktische Anwendung in der Wettervorhersage.

Der Bau des Weltalls. Von Prof. Dr. J. Scheiner. 3. Auflage. Mit 26 Figuren. (Bd. 24.)
Gibt eine anschauliche Darstellung vom Bau des Weltalls wie der einzelnen Weltkörper und der Mittel zu ihrer Erforschung.

Entstehung der Welt und der Erde, nach Sage und Wissenschaft. Von Geh. Regierungsrat Prof. D. M. B. Weinstein. (Bd. 223.)
Zeigt, wie die Frage der Entstehung der Welt und der Erde in den Sagen aller Völker und Zeiten und in den Theorien der Wissenschaft beantwortet worden ist.

Das astronomische Weltbild im Wandel der Zeit. Von Prof. Dr. Samuel Oppenheim. Mit 24 Abbildungen. (Bd. 110.)
Schildert den Kampf des geozentrischen und heliozentrischen Weltbildes, wie er schon im Altertum bei den Griechen entstanden ist, anderthalb Jahrtausende später zu Beginn der Neuzeit durch Kopernikus von neuem aufgenommen wurde und da erst mit einem Siege des heliozentrischen Systems schloß.

Der Mond. Von Prof. Dr. Julius Franz. Mit 31 Abbild. (Bd. 90.)
Gibt die Ergebnisse der neueren Mondforschung wieder, erörtert die Mondbewegung und Mondbahn, bespricht den Einfluß des Mondes auf die Erde und behandelt die Fragen der Oberflächenbedingungen des Mondes und die charakteristischen Mondgebilde, anschaulich zusammengefaßt in „Beobachtungen eines Mondbewohners", endlich die Bewohnbarkeit des Mondes.

Die Planeten. Von Prof. Dr. Bruno Peter. Mit 18 Figuren. (Bd. 240.)
Bietet unter steter Berücksichtigung der geschichtlichen Entwicklung unserer Erkenntnis eine eingehende Darstellung der einzelnen Körper unseres Planetensystems und ihres Wesens.

Der Kalender. Von Prof. Dr. W. F. Wislicenus. (Bd. 69.)
Erklärt die für unsere Zeitrechnung bedeutsamen astronomischen Erscheinungen und schildert die historische Entwicklung des Kalenderwesens vom römischen Kalender ausgehend, den Werdegang der christlichen Kalender bis auf die neueste Zeit verfolgend, legt ihre Einrichtungen auseinander und lehrt die Berechnung kalendarischer Angaben.

Aus der Vorzeit der Erde. Von Prof. Dr. Fritz Frech. In 5 Bänden. 2. Auflage. Mit zahlreichen Abbildungen. (Bd. 207—211.)
In 5 Bänden wird eine vollständige Darstellung der Fragen der allgemeinen Geologie und physischen Erdkunde gegeben, wobei Übersichtstabellen die Fachausdrücke und die Reihenfolge der geologischen Perioden erläutern und auf neue, vorwiegend nach Original-Photographien angefertigte Abbildungen und auf anschauliche, lebendige Schilderung besonders Wert gelegt ist.

Band I: Gebirgsbau, Erdbebenlehre und Vulkanismus. (Bd. 207.)
Band II: Kohlenbildung und Klima der Vorzeit. (Bd. 208.)
Band III: Die Arbeit des fließenden Wassers. Eine Einleitung in die physikalische Geologie. Mit 51 Abbildungen im Text und auf 3 Tafeln. (Bd. 209.)
Behandelt als eines der interessantesten Gebiete der Geologie die Arbeit fließenden Wassers, Talbildung u. Karstphänomen, Höhlenbildung u. Schlammvulkane, Wildbäche, Quellen u. Grundwasser.
Band IV: Die Arbeit des Ozeans und die chemische Tätigkeit des Wassers im allgemeinen. Mit 1 Titelbild und 51 Textabbildungen. (Bd. 210.)
Behandelt die grundlegenden erdgeschichtlichen Vorgänge der Bodenbildung und Abtragung, der Küstenbrandung und maritimen Gesteinsbildung und schließlich die Geographie der großen Ozeane in Vergangenheit und Zukunft.
Band V: Gletscher und Eiszeit. (Bd. 211.)

Arithmetik und Algebra zum Selbstunterricht. Von Prof. Dr. Paul Crantz. In 2 Bänden. Mit Figuren. (Bd. 120. 205.)
I. Teil: Die Rechnungsarten. Gleichungen ersten Grades mit einer und mehreren Unbekannten. Gleichungen zweiten Grades. 2. Auflage. Mit 9 Figuren. (Bd. 120.)
II. Teil: Gleichungen. Arithmetische und geometrische Reihen. Zinseszins- und Rentenrechnung. Komplexe Zahlen. Binomischer Lehrsatz. Mit 21 Figuren. (Bd. 205.)
Band I unterrichtet in leicht faßlicher, für das Selbststudium geeigneter eingehender Darstellung unter Beifügung ausführlich berechneter Beispiele über die sieben Rechnungsarten, die Gleichungen ersten Grades mit einer und mehreren Unbekannten und die Gleichungen zweiten Grades mit einer Unbekannten, Band II ebenso über Gleichungen höheren Grades, arithmetische und geometrische Reihen, Zinseszins- und Rentenrechnung, komplexe Zahlen und über den binomischen Lehrsatz.

Einführung in die Infinitesimalrechnung mit einer historischen Übersicht. Von Prof. Dr. Gerhard Kowalewski. Mit 18 Fig. (Bd. 197.)
Will, ohne große Kenntnis vorauszusetzen, in die moderne Behandlungsweise der Infinitesimalrechnung einführen, die die Grundlage der gesamten mathematischen Naturwissenschaft bildet.

Mathematische Spiele. Von Dr. Wilhelm Ahrens. Mit 70 Fig. (Bd. 170.)
Ein kurzweiliger und doch zuverlässiger Führer für jeden, dem das tiefere Verständnis der täglich von ihm geübten Unterhaltungsspiele Freude macht.

Das Schachspiel und seine strategischen Prinzipien. Von Dr. Max Lange. Mit den Bildnissen E. Laskers und P. Morphys, 1 Schachbrettafel und 43 Darstellungen von Übungsspielen. (Bd. 281.)
Sucht durch eingehende, leichtverständliche Einführung in die Spielgesetze sowie durch eine größere, mit Erläuterungen versehene Auswahl interessanter Schachgänge berühmter Meister diesem anregendsten und geistreichsten aller Spiele neue Freunde und Anhänger zu werben.

Hierzu siehe ferner:
Janson, Meeresforschung und Meeresleben S. 17.

Angewandte Naturwissenschaft. Technik.

Am sausenden Webstuhl der Zeit. Übersicht über die Wirkungen der Entwicklung der Naturwissenschaften und der Technik auf das gesamte Kulturleben. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. Ing. Wilhelm Launhardt. 2. Aufl. Mit 16 Abbildungen. (Bd. 23.)
Ein geistreicher Rückblick auf die Entwicklung der Naturwissenschaften und der Technik, der die Weltwunder unserer Zeit verdankt werden.

Die Uhr. Von Reg.-Bauführer a. D. H. Bock. Mit 47 Abbild. (Bd. 216.)
Behandelt Grundlagen und Technik der Zeitmessung, sowie eingehend, durch zahlreiche technische Zeichnungen unterstützt, den Mechanismus der Zeitmesser und der feinen Präzisionsuhren nach seiner theoretischen Grundlage wie in seinen wichtigsten Teilen.

Bilder aus der Ingenieurtechnik. Von Baurat Kurt Merckel. Mit 43 Abbildungen. (Bd. 60.)
Zeigt in einer Schilderung der Ingenieurbauten der Babylonier und Assyrer, der Ingenieurtechnik der alten Aegypter unter vergleichsweiser Behandlung der modernen Irrigationsanlagen daselbst, der Schöpfungen der antiken griechischen Ingenieure, des Städtebaues im Altertum und der römischen Wasserleitungsbauten die hohen Leistungen der Völker des Altertums.

Schöpfungen der Ingenieurtechnik der Neuzeit. Von Baurat Kurt Merckel. 2. Auflage. Mit 55 Abbildungen. (Bd. 28.)
Führt eine Reihe interessanter Ingenieurbauten, die Gebirgsbahnen und die Gebirgsstraßen der Schweiz und Tirols, die großen Eisenbahnverbindungen in Asien, endlich die modernen Kanal- und Hafenbauten nach ihrer technischen und wirtschaftlichen Bedeutung vor.

Der Eisenbetonbau. Von Dipl.-Ing. E. Haimovici. Mit 81 Abb. (Bd. 275.)
Gibt eine fachmännische und dabei doch allgemein verständliche Darstellung dieses neuesten, in seiner Bedeutung für Hoch- und Tiefbau, Brücken- und Wasserbau stetig wachsenden Zweiges der Technik.

Das Eisenhüttenwesen. Von Geh. Bergrat Prof. Dr. Hermann Wedding. 3. Auflage. Mit 15 Figuren. (Bd. 20.)
Schildert, wie Eisen erzeugt und in seine Gebrauchsformen gebracht wird, wobei besonders der Hochofenprozeß nach seinen chemischen, physikalischen und geologischen Grundlagen dargestellt und die Erzeugung der verschiedenen Eisenarten und die dabei in Betracht kommenden Prozesse erörtert werden.

Die Metalle. Von Prof. Dr. Karl Scheid. 2. Auflage. Mit 16 Abb. (Bd. 29.)
Behandelt die für Kulturleben und Industrie wichtigen Metalle, die mutmaßliche Bildung der Erze, die Gewinnung der Metalle aus den Erzen, das Hüttenwesen mit seinen verschiedenen Systemen, die Fundorte der Metalle, ihre Eigenschaften, Verwendung und Verbreitung.

Mechanik. Bd. I. Die Mechanik der festen Körper. Von Geh. Regierungsrat Albrecht von Ihering. Mit 61 Abbildungen. (Bd. 303.)
Durch Anwendung der graphischen Methode und Einfügung instruktiver Beispiele eine ausgezeichnete Darstellung der Grundlehren der Mechanik der festen Körper.
Band II: Die Mechanik der flüssigen Körper. (In Vorbereitung.)
Band III: Die Mechanik der gasförmigen Körper. (In Vorbereitung.)

Maschinenelemente. Von Prof. Richard Vater. Mit 184 Abb. (Bd. 301.)
Eine Übersicht über die Fülle der einzelnen ineinandergreifenden Teile, aus denen die Maschinen zusammengesetzt sind, und ihre Wirkungsweise.

Hebezeuge. Das Heben fester, flüssiger und luftförmiger Körper. Von Prof. Richard Vater. Mit 67 Abbildungen. (Bd. 196.)
Eine für weitere Kreise bestimmte, durch zahlreiche einfache Skizzen unterstützte Abhandlung über die Hebezeuge, wobei das Heben fester, flüssiger und luftförmiger Körper nach dem neuesten Stande der Forschungen eingehend behandelt wird.

Dampf und Dampfmaschine. Von Prof. Richard Vater. 2. Auflage. Mit 45 Abbildungen. (Bd. 63.)
Schildert die inneren Vorgänge im Dampfkessel und namentlich im Zylinder der Dampfmaschine, um so ein richtiges Verständnis des Wesens der Dampfmaschine und der in der Dampfmaschine sich abspielenden Vorgänge zu ermöglichen.

Einführung in die Theorie und den Bau der neueren Wärmekraftmaschinen (Gasmaschinen). Von Prof. Richard Vater. 3. Auflage. Mit 33 Abbildungen. (Bd. 21.)
Gibt eine die neuesten Fortschritte berücksichtigende Darstellung des Wesens, Betriebes und der Bauart der immer wichtiger werdenden Benzin-, Petroleum- und Spiritusmaschinen.

Neuere Fortschritte auf dem Gebiete der Wärmekraftmaschinen. Von Prof. Richard Vater. 2. Auflage. Mit 48 Abbildungen. (Bd. 86.)
Will ein Urteil über die Konkurrenz der modernen Wärmekraftmaschinen nach ihren Vor- und Nachteilen ermöglichen und weiter in Bau und Wirkungsweise der Dampfturbine einführen.

Die Wasserkraftmaschinen und die Ausnützung der Wasserkräfte. Von Geh. Regierungsrat Albrecht v. Ihering. Mit 73 Figuren. (Bd. 228.)
Führt von dem primitiven Mühlrad bis zu den großartigen Anlagen, mit denen die moderne Technik die Kraft des Wassers zu den gewaltigsten Leistungen auszunutzen versteht.

Landwirtsch. Maschinenkunde. Von Prof. Dr. Gust. Fischer. (Bd. 316.)
Ein Überblick über die verschiedenen Arten der landwirtschaftlichen Maschinen und ihre modernsten Vervollkommnungen.

Die Eisenbahnen, ihre Entstehung und gegenwärtige Verbreitung. Von Prof. Dr. Friedrich Hahn. Mit zahlreichen Abbildungen. (Bd. 71.)
Nach einem Rückblick auf die frühesten Zeiten des Eisenbahnbaues führt der Verfasser die moderne Eisenbahn im allgemeinen nach ihren Hauptmerkmalen vor. Der Bau des Bahnkörpers, der Tunnel, die großen Brückenbauten sowie der Betrieb selbst werden besprochen, schließlich ein Überblick über die geographische Verbreitung der Eisenbahnen gegeben.

Heizung und Lüftung. Von Ingenieur Johann Eugen Mayer. Mit 40 Abbildungen. (Bd. 241.)
Will über die verschiedenen Lüftungs- und Heizungsarten menschlicher Wohn- und Aufenthaltsräume orientieren und zugleich ein Bild von der modernen Lüftungs- und Heizungstechnik geben, um dadurch Interesse und Verständnis für die dabei in Betracht kommenden, in gesundheitlicher Beziehung so überaus wichtigen Gesichtspunkte zu erwecken.

Die technische Entwicklung der Eisenbahnen der Gegenwart. Von Eisenbahnbau- u. Betriebsinsp. Ernst Biedermann. Mit 50 Abb. (Bd. 144.)
Behandelt die wichtigsten Gebiete der modernen Eisenbahntechnik, Oberbau, Entwicklung und Umfang der Spurbahnnetze in den verschiedenen Ländern, die Geschichte des Lokomotivenwesens bis zur Ausbildung der Heißdampflokomotiven einerseits und des elektrischen Betriebes andererseits sowie der Sicherung des Betriebes durch Stellwerks- und Blockanlagen.

Das Automobil. Eine Einführung in Bau und Betrieb des modernen Kraftwagens. Von Ing. Karl Blau. Mit 83 Abbild. (Bd. 166.)
Gibt einen anschaulichen Überblick über das Gesamtgebiet des modernen Automobilismus, wobei besonders das Benzinautomobil, das Elektromobil und das Dampfautomobil nach ihren Kraftquellen und sonstigen technischen Einrichtungen wie Zündung, Kühlung, Bremsen, Steuerung, Bereifung usw. besprochen werden.

Grundlagen der Elektrotechnik. Von Dr. Rudolf Blochmann. Mit 128 Abbildungen. (Bd. 168.)
Eine durch lehrreiche Abbildungen unterstützte Darstellnng der elektrischen Erscheinungen, ihrer Grundgesetze und ihrer Beziehungen zum Magnetismus sowie eine Einführung in das Verständnis der zahlreichen praktischen Anwendungen der Elektrizität.

Die Telegraphen- und Fernsprechtechnik in ihrer Entwicklung. Von Telegrapheninspektor Helmut Brick. Mit 58 Abbildungen. (Bd. 235.)
Eine erschöpfende Darstellung der geschichtlichen Entwicklung, der rechtlichen und technischen Grundlagen sowie der Organisation und der verschiedenen Betriebsformen des Telegraphie- und Fernsprechwesens der Erde.

Drähte und Kabel, ihre Anfertigung und Anwendung in der Elektrotechnik. Von Telegrapheninspektor Helmuth Brick. Mit 47 Abb. (Bd. 285.)
Gibt, ohne auf technische Einzelheiten einzugehen, durch Illustrationen unterstützt, nach einer elementaren Darstellung der Theorie der Leitung, einen allgemein verständlichen Überblick über die Herstellung, Beschaffenheit und Wirkungsweise aller zur Übermittlung von elektrischem Strom dienenden Leitungen.

Die Funkentelegraphie. Von Oberpostpraktikant H. Thurn. Mit 53 Illustrationen. (Bd. 167.)
Nach eingehender Darstellung des Systems Telefunken werden die für die verschiedenen Anwendungsgebiete erforderlichen Konstruktionstypen vorgeführt, wobei nach dem neuesten Stand von Wissenschaft und Technik in jüngster Zeit ausgeführte Anlagen beschrieben werden. Danach wird der Einfluß der Funkentelegraphie auf Wirtschaftsverkehr und Wirtschaftsleben sowie die Regelung der Funkentelegraphie im deutschen und internationalen Verkehr erörtert.

Nautik. Von Oberlehrer Dr. Johannes Möller. Mit 58 Fig. (Bd. 255.)
Gibt eine allgemeinverständliche Übersicht über das gesamte Gebiet der Steuermannskunst, die Mittel und Methoden, mit deren Hilfe der Seemann sein Schiff sicher über See bringt.

Die Luftschiffahrt, ihre wissenschaftlichen Grundlagen und ihre technische Entwicklung. Von Dr. Raimund Nimführ. 2. Aufl. Mit 42 Abb. (Bd. 300.)
Bietet eine umfassende Darstellung der wissenschaftlichen Grundlagen und technischen Entwicklung der Luftschiffahrt, indem es vor allem das Problem des Vogelfluges und das aerostatische und aerodynamische Prinzip des künstlichen Fluges behandelt und eine ausführliche, durch zahlreiche Abbildungen unterstützte Beschreibung der verschiedenen Konstruktionen von Luftschiffen, von der Montgolfiere bis zum Motorballon und zum modernen Aeroplan gibt.

Die Beleuchtungsarten der Gegenwart. Von Dr. phil. Wilhelm Brüsch. Mit 155 Abbildungen. (Bd. 108.)
Behandelt die technischen und wissenschaftlichen Bedingungen für die Herstellung einer wirtschaftlichen Lichtquelle und die Methoden für die Beurteilung ihres wirklichen Wertes für den Verbraucher, die einzelnen Beleuchtungsarten sowohl hinsichtlich ihrer physikalischen und chemischen Grundlagen als auch ihrer Technik und Herstellung.

Bilder aus der chemischen Technik. Von Dr. Artur Müller. Mit 24 Abbildungen. (Bd. 191.)
Eine durch lehrreiche Abbildungen unterstützte Darstellung der Ziele und Hilfsmittel der chemischen Technik im allgemeinen, wie der wichtigsten Gebiete (z. B.: Schwefelsäure, Soda, Chlor, Salpetersäure, Teerdestillation, Farbstoffe) im besonderen.

Agrikulturchemie. Von Dr. P. Krische. Mit 21 Abbild. (Bd. 314.)
Eine allgemeinverständliche Übersicht über Geschichte, Aufgaben, Methoden, Resultate und Erfolge dieses volkswirtschaftlich so wichtigen Zweiges der angewandten Chemie.

Chemie und Technologie der Sprengstoffe. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. Rud. Biedermann. Mit 15 Fig. (Bd. 286.)
Gibt eine allgemeinverständliche, umfassende Schilderung des Gebietes der Sprengstoffe, ihrer Geschichte und ihrer Herstellung bis zur modernen Sprengstoffgroßindustrie, ihrer Fabrikation, Zusammensetzung und Wirkungsweise sowie ihrer Anwendung auf den verschiedenen Gebieten.

Photochemie. Von Prof. Dr. Gottfried Kümmell. Mit 23 Abb. (Bd. 227.)
Erklärt in einer für jeden verständlichen Darstellung die chemischen Vorgänge und Gesetze der Einwirkung des Lichtes auf die verschiedenen Substanzen und ihre praktische Anwendung, besonders in der Photographie, bis zu dem jüngsten Verfahren der Farbenphotographie.

Elektrochemie. Von Prof. Dr. Kurt Arndt. Mit 38 Abb. (Bd. 234.)
Eröffnet einen klaren Einblick in die wissenschaftlichen Grundlagen dieses modernsten Zweiges der Chemie, um dann seine glänzenden technischen Erfolge vor Augen zu führen.

Die Naturwissenschaften im Haushalt. Von Dr. Johannes Bongardt. In 2 Bänden. Mit zahlreichen Abbildungen. (Bd. 125. 126.)
I. Teil: Wie sorgt die Hausfrau für die Gesundheit der Familie? Mit 31 Abb. (Bd. 125.)
II. Teil: Wie sorgt die Hausfrau für gute Nahrung? Mit 17 Abb. (Bd. 126.)
Selbst gebildete Hausfrauen können sich Fragen nicht beantworten wie die, weshalb sie z. B. kondensierte Milch auch in der heißen Zeit in offenen Gefäßen aufbewahren können, weshalb sie hartem Wasser Soda zusetzen, weshalb Obst im kupfernen Kessel nicht erkalten soll. Da soll hier an der Hand einfacher Beispiele, unterstützt durch Experimente und Abbildungen, das naturwissenschaftliche Denken der Leserinnen so geschult werden, daß sie befähigt werden, auch solche Fragen selbst zu beantworten, die das Buch unberücksichtigt läßt.

Chemie in Küche und Haus. Von weil. Prof. Dr. Gustav Abel. 2. Aufl. von Dr. Joseph Klein. Mit einer mehrfarbigen Doppeltafel. (Bd. 76.)
Gibt eine vollständige Übersicht und Belehrung über die Natur der in Küche und Haus sich vollziehenden mannigfachen chemischen Prozesse.

Hierzu siehe ferner:

Unger, Wie ein Buch entsteht. S. 7. **Bruns,** Die Telegraphie. S. 15. **Graetz,** Das Licht und die Farben. S. 20. **Alt,** Die Physik der Kälte. S. 21. **Bavink,** Natürliche und künstliche Pflanzen- und Tierstoffe. S. 21. **Kaiser,** Der Luftstickstoff. S. 21.

Bisher sind erschienen:

Die allgemeinen Grundlagen der Kultur der Gegenwart.

(I. 1.) [XV u. 671 S.] Lex.-8. 1906. Geh. ℳ 16.—, in Leinwand geb. ℳ 18.—.

Inhalt: Das Wesen der Kultur: W. Lexis. — Das moderne Bildungswesen: Fr. Paulsen. — Die wichtigsten Bildungsmittel. A. Schulen und Hochschulen. Das Volksschulwesen: G. Schöppa. Das höhere Knabenschulwesen: A. Matthias. Das höhere Mädchenschulwesen: H. Gaudig. Das Fach- und Fortbildungsschulwesen: G. Kerschensteiner. Die geisteswissenschaftliche Hochschulausbildung: Fr. Paulsen. Die naturwissenschaftliche Hochschulausbildung: W. v. Dyck. B. Museen. Kunst- und Kunstgewerbe-Museen: L. Pallat. Naturwissenschaftlich-technische Museen: K. Kraepelin. C. Ausstellungen. Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellungen: J. Lessing. Naturwissenschaftlich-technische Ausstellungen: O. N. Witt. D. Die Musik: G. Göhler. E. Das Theater: P. Schlenther. F. Das Zeitungswesen: K. Bücher. G. Das Buch: R. Pietschmann. H. Die Bibliotheken: F. Milkau. — Die Organisation der Wissenschaft: H. Diels.

Die orientalischen Religionen mit Einleitung „Die Anfänge der Religion und die Religion der primitiven Völker".

(I. III. 1.) [VII u. 267 S.] Lex.-8. 1906. Geh. ℳ 7.—, in Leinwand geb. ℳ 9.—.

Inhalt: Die Anfänge der Religion und die Religion der primitiven Völker: Edv. Lehmann. — I. Die ägyptische Religion: Adolf Erman. — II. Die asiatischen Religionen. Die babylonisch-assyrische Religion: C. Bezold. Die indische Religion: H. Oldenberg. Die iranische Religion: H. Oldenberg. Die Religion des Islams: J. Goldziher. Der Lamaismus: A. Grünwedel. Die Religionen der Chinesen: J. J. M. de Groot. Die Religionen der Japaner: a) Der Shintoismus: K. Florenz. b) Der Buddhismus: H. Haas.

Die christliche Religion mit Einschluß der israelitisch-jüdischen Religion.

(I. 4.) [X u. 752 S.] Lex.-8. 1906. Geh. ℳ 16.—, in Leinwand geb. ℳ 18.—. Auch in zwei Hälften:

I. Geschichte der christlichen Religion. Geh. ℳ 9.60, geb. ℳ 11.—.

Inhalt: Die israelitisch-jüdische Religion: J. Wellhausen. Die Religion Jesu und die Anfänge des Christentums bis zum Nicaenum (325): A. Jülicher. Kirche und Staat bis zur Gründung der Staatskirche: A. Harnack. Griechisch-orthodoxes Christentum und Kirche in Mittelalter und Neuzeit: N. Bonwetsch. Christentum und Kirche Westeuropas im Mittelalter: K. Müller. Katholisches Christentum und Kirche in der Neuzeit: F. X. Funk. Protestantisches Christentum und Kirche in der Neuzeit: E. Troeltsch.

II. Systematische christliche Theologie. Geh. ℳ 6.60, geb. ℳ 8.—

Inhalt: Wesen der Religion und der Religionswissenschaft: E. Troeltsch. Christlich-katholische Dogmatik: J. Pohle. Christlich-katholische Ethik: J. Mausbach. Christlich-katholische praktische Theologie: C. Krieg. Christlich-protestantische Dogmatik: W. Herrmann. Christlich-protestantische Ethik: R. Seeberg. Christlich-protestantische praktische Theologie: W. Faber. Die Zukunftsaufgaben der Religion und der Religionswissenschaft: H. J. Holtzmann.

Allgemeine Geschichte der Philosophie.

(I. 5.) [VIII u. 572 S.] Lex.-8. 1909. Geh. ℳ 12.—, in Leinwand geb. ℳ 14.—.

Inhalt: Einleitung. Die Anfänge der Philosophie und die Philosophie der primitiven Völker: Wilhelm Wundt. I. Die indische Philosophie: Hermann Oldenberg. II. Die islamische und die jüdische Philosophie: Ignaz Goldziher. III. Die chinesische Philosophie: Wilhelm Grube. IV. Die japanische Philosophie: Tetsujiro Inouye. V. Die europäische Philosophie des Altertums: Hans von Arnim. VI. Die europäische Philosophie des Mittelalters: Clemens Bäumker. VII. Die neuere Philosophie: Wilh. Windelband.

Systematische Philosophie.

(I. 6.) 2., durchgesehene Aufl. [X u. 435 S.] Lex.-8. 1908. Geh. ℳ 10.—, in Leinwand geb. ℳ 12.—.

Inhalt: Allgemeines. Das Wesen der Philosophie: Wilhelm Dilthey. Die einzelnen Teilgebiete. I. Logik und Erkenntnistheorie: Alois Riehl. II. Metaphysik: Wilhelm Wundt. III. Naturphilosophie: Wilhelm Ostwald. IV. Psychologie: Hermann Ebbinghaus. V. Philosophie der Geschichte: Rudolf Eucken. VI. Ethik: Friedrich Paulsen. VII. Pädagogik: Wilhelm Münch. VIII. Ästhetik: Theodor Lipps. — Die Zukunftsaufgaben der Philosophie: Friedrich Paulsen.

Die orientalischen Literaturen mit Einleitung „Die Anfänge der Literatur und die Literatur der primitiven Völker". (I. 7.) [IX u. 419 S.] Lex.-8. 1906. Geh. ℳ 10.—, in Leinwand geb. ℳ 12.—.

Inhalt: Die Anfänge der Literatur und die Lit. der primitiven Völker: E. Schmidt. — Die ägyptische Lit.: A. Erman. Die babylonisch-assyrische Lit.: C. Bezold. Die israelitische Lit.: H. Gunkel. Die aramäische Lit.: Th. Nöldeke. Die äthiopische Lit.: Th. Nöldeke. Die arabische Lit.: M. J. de Goeje. Die indische Lit.: R. Pischel. Die altpersische Lit.: K. Geldner. Die mittelpersische Lit.: P. Horn. Die neupersische Lit.: P. Horn. Die türkische Lit.: P. Horn. Die armenische Lit.: F. N. Finck. Die georgische Lit.: F. N. Finck. Die chinesische Lit.: W. Grube. Die japanische Lit.: K. Florenz.

Die griechische und lateinische Literatur und Sprache. (I. 8.) 2. Auflage. [VIII u. 494 S.] Lex.-8. 1907. Geh. ℳ 10.—, in Leinwand geb. ℳ 12.—.

Inhalt: I. Die griechische Literatur und Sprache. Die griechische Literatur des Altertums: U. v. Wilamowitz-Moellendorff. Die griechische Literatur des Mittelalters: K. Krumbacher. Die griechische Sprache: J. Wackernagel. II. Die lateinische Literatur und Sprache. Die römische Literatur des Altertums: Fr. Leo. Die lateinische Literatur im Übergang vom Altertum zum Mittelalter: E. Norden. Die lateinische Sprache: F. Skutsch.

Die osteuropäischen Literaturen und die slawischen Sprachen. (I. 9.) [VIII u. 396 S.] 1908. Geh. ℳ 10.—, in Leinwand geb. ℳ 12.—.

Inhalt: Die slawischen Sprachen: V. v. Jagić. — Die russische Literatur: A. Wesselovsky. Die polnische Literatur: A. Brückner. Die böhmische Literatur: J. Máchal. Die südslawischen Literaturen: M. Murko. Die neugriechische Literatur: A. Thumb. Die ungarische Literatur: Fr. Riedl. Die finnische Literatur: E. N. Setälä. Die estnische Literatur: G. Suits. Die litauische Literatur: A. Bezzenberger. Die lettische Literatur: E. Wolter.

Die romanischen Literaturen und Sprachen mit Einschluß des Keltischen. (I. XI. 1.) [VII u. 499 S.] Lex.-8. 1909. Geh. ℳ 12.—, in Leinwand geb. ℳ 14.—.

Inhalt: I. Die keltischen Literaturen. 1. Sprache und Literatur der Kelten im allgemeinen: Heinrich Zimmer. 2. Die einzelnen keltischen Literaturen. a) Die irisch-gälische Literatur: Kuno Meyer. b) Die schottisch-gälische und die Manx-Literatur. c) Die kymrische (walisische) Literatur. d) Die kornische und die bretonische Literatur: Ludwig Christian Stern. — II. Die romanischen Literaturen. 1. Frankreich bis zum Ende des 15. Jahrhunderts. 2. Italien bis zum Ende des 17. Jahrhunderts. 3. Die kastilische und portugiesische Literatur bis zum Ende des 17. Jahrhunderts. 4. Frankreich bis zur Romantik. 5. Die übrige Romania bis zur Romantik. 6. Das 19. Jahrhundert: Heinrich Morf. — III. Die romanischen Sprachen: Wilhelm Meyer-Lübke.

Staat und Gesellschaft der neueren Zeit (bis zur französ. Revolution). (II. V. 1.) Bearb. v. F. v. Bezold, E. Gothein und R. Koser. [VI u. 349 S.] Lex.-8. 1908. Geh. ℳ 9.—, in Lwd. geb. ℳ 11.—.

Inhalt: I. Staat und Gesellschaft des Reformationszeitalters. a) Staatensystem und Machtverschiebungen. b) Der moderne Staat und die Revolution. c) Die gesellschaftlichen Wandlungen und die neue Geisteskultur: Friedrich von Bezold. II. Staat und Gesellschaft des Zeitalters der Gegenreformation: Eberh. Gothein. III. Staat und Gesellschaft zur Höhezeit des Absolutismus. a) Tendenzen, Erfolge und Niederlagen des Absolutismus. b) Zustände der Gesellschaft. c) Abwandlungen des europäischen Staatensystems: Reinh. Koser.

Allgemeine Verfassungs- und Verwaltungsgeschichte des Staates und der Gesellschaft. (II. 2.)

Inhalt: I. Anfänge der Verfassung und der Verwaltung; Verfassung und Verwaltung der primitiven Völker: A. Vierkandt. II. Orientalische Verfassung und Verwaltung des Altertums, Mittelalters und der Neuzeit. 1. Altertum: L. Wenger. 2. Mittelalter und Neuzeit. a) Nordafrikanische und westafrikanische (islamische) Verfassung und Verwaltung: M. Hartmann. b) Ostasiatische Verfassung und Verwaltung: O. Franke. III. Europäische Verfassung und Verwaltung. 1. Altertum: L. Wenger. 2. Mittelalter: A. Luschin v. Ebengreuth. 3. Neuzeit: O. Hintze.

Staat und Gesellschaft des Orients. (II. 3.)

Inhalt: I. Anfänge des Staates und der Gesellschaft. Staat und Gesellschaft der primitiven Völker: A. Vierkandt. — II. Staat und Gesellschaft des Orients im Altertum, Mittelalter und der Neuzeit. A. Altertum. G. Maspero. B. Mittelalter und Neuzeit. 1. Staat und Gesellschaft Nordafrikas und Westasiens. (Die islamischen Völker): M. Hartmann. 2. Staat und Gesellschaft Ostasiens. a) Staat und Gesellschaft Chinas: O. Franke. b) Staat und Gesellschaft Japans: K. Rathgen.

Systematische Rechtswissenschaft. (II. 8.) [X, LX u. 526 S.] Lex.-8. 1906. Geh. ℳ 14.—, in Leinwand geb. ℳ 16.—.

Inhalt: Allgemeines Wesen des Rechtes und der Rechtswissenschaft: R. Stammler. Die einzelnen Teilgebiete: Privatrecht. Bürgerliches Recht: R. Sohm. Handels- und Wechselrecht: G. Gareis. Versicherungsrecht: V. Ehrenberg. Internationales Privatrecht: L. v. Bar. Zivilprozeßrecht: L. v. Seuffert. Strafrecht und Strafprozeßrecht: F. v. Liszt. Kirchenrecht: W. Kahl. Staatsrecht: P. Laband. Verwaltungsrecht. Justiz und Verwaltung: G. Anschütz. Polizei und Kulturpflege: E. Bernatzik. Völkerrecht: F. v. Martitz. Die Zukunftsaufgaben des Rechtes und der Rechtswissenschaft: R. Stammler.

Allgemeine Volkswirtschaftslehre. (II. x. 1.) Von W. Lexis. Geh. M. 7.—, in Leinwand geb. M. 9.—.

Inhalt. Einleitung. — Der Kreislauf der Volkswirtschaft. I. Der Wert. II. Die Nachfrage. III. Die Produktion. IV. Kapitalvermögen und Unternehmung. V. Das Angebot. VI. Die Preisbildung. VII. Handel und Preise. VIII. Das Geld. IX. Kredit- und Bankwesen. X. Der Wert der Geldeinheit. XI. Das Einkommen. XII. Näheres über Arbeitseinkommen und Kapitalgewinn. XIII. Die Grundrente. XIV. Produktion und Einkommen. XV. Krisen. XVI. Die Konsumtion. XVII. Produktion und Verteilung. XVIII. Zukunftsaussichten.

In Vorbereitung befinden sich:

Aufgaben und Methoden der Geisteswissenschaften. (I. 2.) — Europäische Religion des Altertums. (I. III. 2.) — Deutsche Literatur und Sprache. (I. 10.) — Englische Literatur und Sprache, skandinavische Literatur und allgemeine Literaturwissenschaft. (I. XI. 2.) — Die Musik. (I. 12.) — Orientalische Kunst. Europäische Kunst des Altertums. (I. 13.) — Europäische Kunst des Mittelalters und der Neuzeit. Allgemeine Kunstwissenschaft. (I. 14.) — Völker-, Länder- und Staatenkunde. (II. 1.) — Staat und Gesellschaft Europas im Altertum und Mittelalter. (II. 4.) — Staat und Gesellschaft der neuesten Zeit. (II. V. 2.) — System der Staats- und Gesellschafts-Wissenschaft. (II. 6.) — Allgemeine Rechtsgeschichte mit Geschichte der Rechtswissenschaft. (II. 7.) — Allgemeine Wirtschaftsgeschichte mit Geschichte der Volkswirtschaftslehre. (II. 9.)

Schaffen und Schauen

Ein Führer ins Leben

Von deutscher Art und Arbeit Geb. 5 M.		Des Menschen Sein und Werden Geb. 5 M.

Unter Mitwirkung von R. Bürkner, H. Dade, R. Deutsch, A. Dominicus, K. Dove, E. Fuchs, P. Klopfer, E. Koerber, O. Lyon, E. Maier, G. Maier, C. v. Maltzahn, † A. v. Reinhardt, F. A. Schmidt, O. Schnabel, G. Steinhausen, E. Teichmann, A. Thimm, K. Vorländer, A. Witting, G. Wolff, Th. Zielinski. — Mit 8 allegorischen Zeichnungen von Alois Kolb.

Das Buch will der deutschen Jugend ein Führer ins Leben sein. Es möchte ihr Augen und Herzen öffnen, um sie tüchtig zu machen, schaffend und schauend am Bau unseres nationalen Lebens tatkräftigen Anteil zu nehmen, möchte sie in diesem Sinne zu tüchtigen Staatsbürgern erziehen helfen und sie deshalb besonders bei der Berufswahl vor kurzsichtig befangenem, oder einseitig vorschnellem Urteil bewahren. Dazu sucht es einen lebensvollen, aber objektiven Überblick zu geben über all die Kräfte, die das Leben unseres Volkes bewegen, und in deren inneres Wesen hineinzuführen, ihr geschichtliches Werden und Bedingtsein aufzuweisen. In dieser Absicht werden im ersten Band das deutsche Land als Boden deutscher Kultur, das deutsche Volk in seiner Eigenart, das deutsche Reich in seinem Werden, die deutsche Volkswirtschaft nach ihren Grundlagen und in ihren wichtigsten Zweigen, der Staat und seine Aufgaben, für Wehr und Recht, für Bildung wie für Förderung und Ordnung des sozialen Lebens zu sorgen, die bedeutsamsten wirtschaftspolitischen Fragen und die wesentlichsten staatsbürgerlichen Bestrebungen, endlich die wichtigsten Berufsarten behandelt. Im zweiten Band werden erörtert die Stellung des Menschen in der Natur, die Grundbedingungen und Äußerungen seines leiblichen und seines geistigen Daseins, das Werden unserer geistigen Kultur in Antike, Christentum und Volkstum, Wesen und Aufgaben der wissenschaftlichen Forschung im allgemeinen wie der Geistes- und Naturwissenschaften im besonderen, die Bedeutung der Philosophie, Religion und Kunst als Erfüllung tiefwurzelnder menschlicher Lebensbedürfnisse und endlich zusammenfassend die Gestaltung der Lebensführung auf den in dem Werke dargestellten Grundlagen.

Inhaltsübersicht.

I. Band. Das deutsche Land. Das deutsche Volk. Wie das Deutsche Reich geworden. Das Deutsche Reich im Zeitalter der Weltmächte. — Die Grundlagen der Volkswirtschaft. Die deutsche Volkswirtschaft der Gegenwart. Land- und Forstwirtschaft. Der Bergbau. Die Industrie. Die Technik. Das Kunstgewerbe und die Architektur. Der Handel. Das Verkehrswesen. — Der Staat. Die Wehrmacht des Staates. Die äußere Vertretung. Das Recht. Das Bildungswesen. Sonstige Verwaltungsaufgaben des modernen Staates. Organisation der Staats- und Gemeindeverwaltung. Wirtschaftspolitische Fragen (Steuerpolitik. Handelspolitik. Kolonialpolitik. Die Boden- und Wohnungsfrage. Das Bevölkerungsproblem. Die Frauenarbeit. Sozialpolitik). Staatsbürgerliche Bestrebungen (Politische Parteien. Wirtschaftliche Vereine. Soziale Bestrebungen. Bildungsbestrebungen. Frauenbewegung. Die Presse). — Die Vorbildung. Der Beruf. Die wichtigsten Berufe. — **II. Band.** Des Menschen Herkunft und Stellung in der Natur. Des menschlichen Körpers Bau und Leben. Des Menschen Seele. Die Entwicklung der geistigen Kultur. — Die Wissenschaft und ihre Pflege. Die mathematischen Wissenschaften. Die Naturwissenschaften. Die Geisteswissenschaften. — Die Philosophie. Die Kunst. Die Religion. — Das Leben. Der Beruf. Volk und Staat. Persönliches Leben. Lebensgemeinschaften. Der Wert des Lebens.

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

AnuG allg.

II

Was sprich

Und doch wie
schlimmster A
Empfindungs
Kleinheit und
Heim zu sagen

Welcher A

Vor allem m
liebe darin
wird es aus
Darum darf ei
bieten, deren
sodann nicht n
Geschauten in
kaum, das kan
der Darstellu

Kün

(Original-L
bild im deut
farbenfroher
Augen des Kü
In der Origi
Stein aus, be
Druck. Das E
unmittelbare E
an künstleri
Teubners Ki
stark und leb
faltigkeit, sein
Werkstätten u
Denkmäler, sel
vor allem den
Sie enthalten e
in den verkl
wie das einfach
Wert besitzen
Geschenken zu

dem künst

Illustrie

dung von 30 Pfennigen (Ausland 40 Pfennigen) vom Verlag
B. G. Teubner in Leipzig, Poststraße 3.

Urteile über B. G. Teubners farbige Künstler-Steinzeichnungen.

„.... Doch wird man auch aus dieser nur einen beschränkten Teil der vorhandenen Bilder umfassenden Aufzählung den Reichtum des Dargebotenen erkennen. Indessen es genügt nicht, daß die Bilder da sind, sie müssen auch gekauft werden. Sie müssen vor allen Dingen an die richtige Stelle gebracht werden. Für öffentliche Gebäude und Schulen sollte das nicht schwer halten. Wenn Lehrer und Geistliche wollen, werden sie die Mittel für einige solche Bilder schon überwiesen bekommen. Dann sollte man sich vor allen Dingen in privaten Kreisen solche Bilder als willkommene Geschenke zu Weihnachten, zu Geburtstagen, Hochzeitsfesten und allen derartigen Gelegenheiten merken. Eine derartige große Lithographie in ein dazu vorrätigen Rahmungen ist **ein Geschenk, das auch den verwöhntesten Geschmack befriedigt.** An den kleinen Blättern erhält man für eine Ausgabe, die auch dem bescheidensten Geldbeutel erschwinglich ist, **ein dauernd wertvolles Geschenk.**" (Türmer-Jahrbuch.)

Bewegung [illegible] 'künstlerischen Wandschmuck für Schule und Haus', den die Firma B.G.Teubner in Leipzig herausgibt.... Wir haben hier wirklich einmal ein aus warmer Liebe zur guten Sache mit rechtem Verständnis in ehrlichem Bemühen geschaffenes Unternehmen vor uns — fördern wir es, ihm und uns zu Nutz, nach Kräften!" (Kunstwart.)

„Alt und jung war begeistert, geradezu glücklich über die Kraft malerischer Wirkungen, die hier für verhältnismäßig billigen Preis dargeboten wird. Endlich einmal etwas, was dem öden Öldruckbilde gewöhnlicher Art mit Erfolg gegenübertreten kann." (Die Hilfe.)

„Es läßt sich kaum noch etwas zum Ruhme dieser wirklich künstlerischen Steinzeichnungen sagen, die nun schon in den weitesten Kreisen des Volkes allen Beifall gefunden und — was ausschlaggebend ist — von den anspruchvollsten Kunstfreunden ebenso begehrt werden, wie von jenen, denen es längst ein vergeblicher Wunsch war, das Heim wenigstens mit [illegible] schmücken. Was sehr selten vorkommt: hier begegnet [illegible] am Beschauen und des Kenners Freude an der [illegible] lt." (Kunst für Alle.)

... Es ist unseres [illegible] en Kunst sehen zu lernen, als an vielen hundert [illegible] e zu verbilden und totes Wissen zu lernen, statt [illegible] llustrierte Zeitung.)

